كتاب العروض

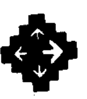
للأخفش

كتاب العروض للأخفش

تحقيق ودراسة

أ. د. سيد البحراوي

الطبعة الأولى ١٩٩٨



دار شرقيات للنشر والتوزيع

٥ ش محمد صدقي، هدى شعراوي

باب اللوق، القاهرة

س. ت: ٢٦٩١٩٨ ت: ٣٩٠٢٩١٣

غلاف وإخراج : ذات حسين

رقم الإيداع ١٤٧٠١ / ٩٧

الترقيم الدولى: ISBN 977 - 283- 078 - 7

كتاب العروض

للأخفش

تحقيق ودراسة

سيد البحراوي



دار شرقيات للنشر والتوزيع

مقدمة

في شهر فبراير ١٩٨٦، وقعت لي مصادفتان في أسبوع واحد. فقد قرأت في الصحف اليومية خبرا عن إعادة جرد وتصنيف المكتبة الأحمدية بطنطا. ولم أكن أعرف، وقد عشت بجوار طنطا نحو ثلاثين عاما، أن بالمسجد الأحمدي مكتبة بها مخطوطات. وجاءت المصادفة الثانية حين وجدت إشارة في كتاب الأستاذ محمد العلمي «العروض العربي، دراسة في التأسيس والاستدراك »[1] إلى أن ثمة مخطوطة للأخفش بعنوان «كتاب العروض » بالمكتبة الأحمدية بطنطا. فتوجهت إلى طنطا ووجدت صورة زنكوغرا فية من المخطوطة في مكتبة المعهد الأحمدي، وليس بالمكتبة الأحمدية، وبعد شهرين من الإجراءات الروتينية حصلت على صورة من المخطوطة.

قمت بتحقيق المخطوطة بمراجعة أستاذي الجليل الدكتور محمود مكي، وأكملت دراستها، ونشرتها في مجلة فصول، العدد الثاني من المجلد السادس مارس ١٩٨٦. غير أني بعد عامين فوجئت بأن هناك تحقيقا آخر للكتاب، قام به الدكتورأحمد عبد الدايم ونشر بدار الفيصلية بمكة عام١٩٨٥. وحين اطلعت على المخطوطة وجدت أنها صورة من المخطوطة التي بدار الكتب المصرية، رقم ١٢٠١٩ هـ. .و لم أكن قد عثرت على هذه الصورة أثناء تحقيقي الأول. ومن ثم سارعت إلى الحصول على صورة من هذه المخطوطة فإذا بها من نفس الأصل الذي لدي، وإن كانت أوضح في بعض الأجزاء، وأكثر غموضاً في بعضها الآخر، بالإضافة إلى اتفاقهما في الصفحات المطموسة كما سيتضح فيما بعد.

سعدت إذن بهذه الصورة الجديدة، واستعنت بها، وبالتحقيق الذي قام به الدكتور عبد الدايم، لكي نصل – في النهاية – إلى أفضل صورة ممكنة لهذه المخطوطة الهامة.

إن القارئ القريب من علم العروض قد لا يحتاج إلى تفسير لاهتمامي البالغ بهذه المخطوطة. فأبو الحسن سعيد بن مسعدة (الأخفش الأوسط) قد توفي في أوائل القرن الثالث الهجري (إما ٢١١ أو ٢١٥ أو٢٢١ هـ) [2] ؛ أي بعد وفاة الخليل بن أحمد بنحو نصف قرن، وقد عاصره، لأنه وإن كان تلميذ تلميذه سيبويه، إلا أنه كان أسن من سيبويه. وقد شاع عن الأخفش أنه قد خالف سيبويه والخليل في كثير من مسائل النحو، والعروض. وأشهر ما

يشاع عنه أنه قد استدرك على الخليل وزنا سادس عشر هو المتدارك. وهذا يعني أن أهمية كتاب الأخفش تكمن في كونه أقرب مصدر في العروض إلى الخليل الذي ضاع كتابه في هذا الميدان، بما يعنيه ذلك من إمكانية – تتاح لنا لأول مرة – لفهم الأصول الأولى لهذا العلم من واحد من مؤسسيه، وخصوصاً أن الكتاب الذي نقدمه اليوم، ليس كتابا في العروض المعتاد كتلك الكتب التي تستعرض بحور الشعر واحداً واحداً، بل هو كتاب فيما يمكن أن نسميه أصول علم العروض.

ولعل استعراضنا لأبواب الكتاب التسعة يوضح ذلك، وهي : باب الساكن والمتحرك. باب الثقيل والخفيف. باب الهجاء. باب الوقف والابتداء. باب جمع المتحرك والساكن. باب تفسير العروض وكيف وضعت والاحتجاج على من خالف أبنية العرب. باب تغيير أول الكلمة وآخرها. باب ما يحتمله الشعر مما يكون في الكلام ومما لا يكون في الكلام.

فمن أسماء هذه الأبواب نستطيع أن ندرك أن الأخفش يقدم هنا الأساس الصوتي(٣) والمنهجي للعروض العربي.

غير أن أهمية الكتاب تتجاوز ذلك إلى أمر آخر مهم، وهو أنه يضعنا في قلب المعركة العلمية التي واكبت وضع العروض، والقضايا الخلافية التي كانت مثارة، وكان الأخفش علماً من أعلامها. ومن هذه الزاوية، فإن الكتاب يقدم لنا – نحن المعاصرين –فائدة أكبر من الفائدة الأولى. لأننا من خلال هذه الخلافات، نستطيع أن نستنتج الأسس المنهجية والمعرفية التي تحكمت في واضعي العروض، كما نستطيع أن نميز الثغرات التي وقعوا فيها.وهذا الأخير يحقق شرطاً جوهرياً للمعرفة المعاصرة بالتراث. فنحن لسنا عبّاداً له ولا مقدسين، بل نحن نسعى إلى الحقيقة العلمية التي تفيد واقعنا ومشكلاتنا المعاصرة مثلما تفيد التراث نفسه وتفيد البحث العلمي في كل آن، شريطة أن تكون هذه الحقيقة علمية وموضوعية قدر الإمكان، ودون أن نسقط عليها توجهاتنا وآراءنا. وهذا ما سنحاول الالتزام به في دراستنا التالية، التي تتناول ما جاء بالمخطوطة في ضوء أهمية الكتاب التي أشرنا إليها سابقاً.



والمخطوطة التي بين أيدينا مخطوطة صغيرة الحجم ؛ إذ تتكون من أربع عشرة ورقة أوسبع وعشرين صفحة ؛ مع مراعاة احتمال أن تكون هناك صفحات ساقطة بين صفحتي ١٧ ، ١٨ .وكل صفحة منها تتكون من خمسة عشر سطراً، مكتوبة بخط نسخ جميل وواضح.

و على غلافها الخارجي :

كتاب العروض

للشيخ الإمام العالم أبي الحسن سعيد

بن مسعدة الأخفش تغمده اللّه تعالى

برحمته وأسكنه فسيح جنته

بجاه سيدنا محمد صلي اللّه عليه وسلم

و على آله وصحبه وسلم

وأسفلها كتب « العروض والقوافي. كامل ١٥ مسطرة ». ثم خاتم المكتبة الأحمدية. وأعلاها رقم ح /٣٨ عـــ ٤٨٦٥.

أما الصفحة الأولى فإنها تبدأ هكذا :

بسم اللّه الرحمن الرحيم

رب يسّر وأعن

الحمد اللّه رب العالمين وصلى اللّه سلم على سيدنا محمد خاتم النبيين و على آله وصحبه أجمعين. هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره ...».

وفي الصفحة الأخيرة : «وأجزنا فَل في الضرب إذا كان قبله حرف لين على القياس، لأنه إن جاز في العروض فهو في الضرب أجور. واللّه أعلم. تم ». وفي الهامش : «انتهى من أول القوافي إلى آخرها ».

وبعد ذلك جاء بخط مختلف :

جمع أسما« ء» البحور في قوله

طويل مديد والبسيط ووافر وكامل أهزاج الأراجيز أرمل

سريع سريح والخفيف مضارع ومقتضب المجتث قرب لتفضل (؟)

والواضح من اختلاف الخط والخلل النحوي في البيت الثاني أن هذا الجزء الأخير مضاف إلى المخطوطة وليس جزءاً منها، بل جاء منِ قارئ على سبيل التسهيل كما هي طريقة الشروح والحواشي.

وليس في المخطوطة أية إشارة إلى الناسخ أو تاريخ النسخ، ولم نستطع أن نحدد بدقة في أي عصر تم، وإن كنا نظن أنه ليس موغلاً في القدم. ففي الكتاب إشارة إلى التبريزي (المتوفى في ٥٠٢ هـ) والعيني (القرن التاسع).

وقد التزمنا في التحقيق المنهج الذى يرى أن التحقيق هو محاولة الوصول إلى النص ذاته مقروءاً واضحاً دون تدخل. فلم نتدخل إلا نادراً وفي حدود وضع حرف أوكلمة زيادة حتي يتضح المعنى أو حتى يصح التركيب النحوي للجملة. ووضعنا كلامنا الزائد بين معقوفتين ﴿. ﴾. وكان تدخلنا الأساسي في وضع علامات الترقيم وفي التقسيم إلى فقرات، وهي منعدمة – تقريباً –في المخطوطة وقد وضعنا خطاً مائلاً (/) عند نهاية كل صفحة من المخطوطة، ووضعنا في الهامش الأيمن –موازياً– رقم الصفحة المنتهية.

أما تخريج الشواهد الشعرية فقد أنجزنا معظمه، وقليل منه لم نتوصل إلى معرفة قائله فأرجأناه حتى يتيسر لنا ذلك. وقد ألحقنا بالنص المحقق فهارس بالشواهد والأعلام والمصطلحات وقائمة بالمراجع التي استفدنا منها.

❖

بقيت بعد ذلك مشكلة وحيدة لم نستطع حسمها حسماً تاماً؛ وهي التأكد من نسبة المخطوطة إلى الأخفش. فكما رأينا في وصف صفحة الغلاف، النسبة إليه واضحة لا لبس فيها. وفي كتب التراجم التي ترجمت للأخفش إشارات واضحة إلى أن للأخفش كتاباً في العروض،؛ ولكن ليست هناك أية إشارة إلى مكان وجود هذا الكتاب. وكثير من القضايا والآراء التي وردت في هذه المخطوطة تتفق مع ما جاء في كتابه عن القوافي(٤)، وما روي عنه من آراء في الكتب الأخرى(٥). ولكن المشكلة تأتي من أن هذه المخطوطة لا تذكر الوزن السادس عشر الذي قيل إن الأخفش تداركه على الخليل.

ولهذه المشكلة عدة تفسيرات: فإما أن يكون هذا الكتاب جزءاً من كتاب أشمل ضاع جزؤه الآخر، وإما أن يكون جزءاً من كتاب العروض و القوافي معاً، وإما أن تكون نسبة الكتاب إلى الأخفش خطأ، أو أن يكون ما شاع عن استدراك الآخفش غير صحيح.

وثمة من الأدلة ما يدعم الاحتمالين الثاني والرابع. ففي هامش الصفحة الأخيرة من المخطوطة، رأينا عبارة: «انتهى من أول القوافي إلى آخرها»؛ وربما يكون في هذا إشارة إلى الجزء الخاص بالقوافي كان تاليا لهذا الجزء. كما أن صفحة الغلاف تحمل عبارة: «العروض

وَالقوافي» ، يبدو أنها بخط أمين المكتبة، وربما يكون قد اعتمد على عنوان الكتاب ، الذي ربما يكون قد كان «كتاب العروض والقوافي »، ثم تآكل جزء «القوافي » بقطع ورقة الغلاف. أما الاحتمال الرابع،، فيدعمه رأي عبد الحميد الراضي الذي يميل إلى عد وضع الأخفش لبحر المتدارك أسطورة زائفة (٦).

فإذا تبنينا هذه الأدلة على هذين الاحتمالين أمكننا القول بأن المخطوطة صحيحة النسب إلى الأخفش، وقد تكون جزءاً من كتاب عن « العروض والقوافي » معآ. وعلى أيه حال فنحن لا نعد هذا الرأي نهائياً، بل سنتراجع عنه تراجعاً تاماً إذا ظهر ما ينفيه.

وأخيراً فقد أتاح لي اكتشاف هذه المخطوطة وتحقيقها ودراستها – مع المشقة – متعة عظيمة لأني اعتقد أن فيها فائدة كبيرة لدارسي العروض والأصوات، ربما تصل إلى حد إعادة الاكتشاف . كذلك أتاح لي هذا العمل متعة مصاحبة أستاذي الجليل الدكتور محمود علي مكي في أثناء مراجعته للتحقيق في الطبعة الأولى. تلك المراجعة التي أفادني – وأفاد القارئ بها الكثير. وأرجو أن يقبل أستاذي الكريم الدكتور شوقي ضيف الشكر على ما قدمه لي من معلومات كثيرة ومفيدة عن الأخفش.

ويجب هنا التنويه إلى أن ظهور تحقيق الدكتور أحمد عبد الدايم قد كان ذا فائدة كبيرة في استكمال النص ببعض الفقرات التي كانت غامضة في صورته الأولى، وبالتالي سمح لنا أن نصل إلى أكمل صورة ممكنة منه. ورغم كثرة اختلافي معه في القراءة ، فلابد من الإشارة إلى فضله. كذلك أتوجه ببالغ الشكر والامتنان للصديق الدكتور نصر أبو زيد لمناقشته المثرية حول الأصول الكلامية للعروض، وكذلك للصديقين شريف فرجاني ومروان راشد وللزميل الصديق حسام أحمد الذي راجع معي التحقيق الأخير، وللصديقين علاء فاروق ومحمد رزق من دارسي قسم اللغة العربية بكلية الآداب – جامعة القاهرة لملاحظاتهما الدقيقة على التحقيق الأول. فقد استفدت منها جميعاً. للجميع تقديري، وأملي في مزيد من التقدم.

سيد البحراوي
١٩٩٧/٤/٤

❖

هوامش المقدمة

(١) صادر عن دار الثقافة بالدار البيضاء . المغرب ١٩٨٣ .

(٢) راجع عن الأخفش : كتاب الفهرست لابن النديم . تحقيق رضا تجدد أخبار الأخفش المجاشعي .

– وبروكلمان : تاريخ الأدب العربي ترجمة د. عبد الحليم النجار دار المعارف ط٤ ج ٢ ص ١٥١ .

– د. عبد السلام هارون : تحقيق «كتاب» سيبويه . الهيئة المصرية للكتاب ١٩٧٧ ج ٢ ص٤ .

(٣) ومن هذه الزاوية فهو مفيد جداً لعلماء الأصوات .

(٤) حقق هذا الكتاب عزة حسن . وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٠ .

(٥) راجع محمد العلمي . المرجع السابق ص ١٩٣ وما بعدها .

(٦) في كتابه « شرح تحفة الخليل » ص ١٧ – ١٨ . نقلاً عن العلمي ص١٩٧ .



القسم الأول

الدراسة

العروض العربي في ضوء مخطوطة الأخفش

العروض العربي في ضوء كتاب الأخفش

العروض هو العلم الذي « يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره » كما يقول الأخفش في بداية كتابه. وهذا التعريف الذي لا يخلو منه كتاب عروض يحدد بدقة ماهية هذا العلم ووظيفته التي وضع من أجلها. لقد قام العروض باكتشاف المكونات الإيقاعية الأساسية في الشعر العربي الذي عرف حتى وقت وضعه، وقننها في أطر عامة هي الأوزان الستة عشر، وجعل منها، ومن التغيرات المقننة التي تصيبها (الزحافات والعلل) معايير يقاس عليها الشعر اللاحق (بل السابق أيضاً) ؛ فإذا طابقها صح، وإن لم يطابقها انكسر.

ومما لاشك فيه أن العروض قد أدى الغرض الذي وضع من أجله خير أداء، وقام بدور النظرية الأساسية، وإن لم تكن الوحيدة، في إيقاع الشعر العربي. وبقيت النظريات، أو المحاولات الأخرى الكثيرة[1] أدنى منه بكثير، بل إنها حتى غير معروفة لدى كثير من الدارسين. ومع ذلك فالعلم لابد أن يتطور، وبخاصة إذا كان مرتبطاً بحركة البشر وإنتاجهم ونشاطهم،وخاصة الإبداعي منه،المتطور دائماً. ومع تطور هذا النشاط والإنتاج لابد أن تزداد المعرفة العلمية بهما وتتطور.

فمع تطور الشعر العربي. وبخاصة في العصر الحديث، ظهرت حركة من الدرس الجديد لموسيقى الشعر العربي وإيقاعه، وصل بعضها إلى حد تسمية نفسه بـ «نظرية جديدة في العروض العربي»[2]؛ أو « نحو بديل جذري لعروض الخليل »[3]. وكان هم هذه الدراسات الأساسي كشف قصور النظرية الخليلية عن إدراك كل مكونات البنية الإيقاعية للشعر العربي، ومحاولة استكمال هذا القصور، وتوسيع حدود الوظيفة التي اقتصر عليها العروض، لكي تتجه إلى إدراك العلاقة بين الإيقاع والمعنى[4]. ولقد حققت هذه الدراسات إنجازات مهمة في هذا الميدان، غير أنها - فيما أرى -لم تستطع بعد أن تحقق لنفسها شرط النظرية العلمية، وبقيت في حدود الفروض العلمية التي يمكنها أن تكون - في المستقبل - نظرية حقاً. وثمة أسباب عدة وراء هذا الضعف ؛ بعضها يرجع إلى الدارسين أنفسهم ؛ وبعضها يعود إلى المادة نفسها. ونستطيع أن نحدد السبب الأساسي، الذي يشمل بقية الأسباب، في أن الدارسين لم يستطيعوا بعد أن يحققوا شرط القطيعة المعرفية الصحيحة مع العروض. فجميعهم أقام أفكاره على أساس

عروض الخليل، وليس على الواقع الشعري الذي اعتمد عليه الخليل، ولا الذي تلا الخليل، وهم ـ في الوقت نفسه – لم يدرسوا الخليل دراسة وافية نظراً لغياب كتابه، وغياب المادة التي اعتمد عليها، وغياب المعرفة الكافية بكيفية وضع العروض والظروف والملابسات والأفكار التى تحكمت في وضعه.

إن تحقيق القطيعة المعرفية مع الظاهرة المدروسة، أمر ضروري في العلم. ولكي نحققها لابد من الاستقلال عن هذه الظاهرة، والوقوف بعيداً عنها، وليس بداخلها. وهذا يعني ضرورة معرفة حدودها وأبعادها المختلفة بدقة. وهذا كله لم يتوافر لنا حتى الآن على نحو دقيق، لغياب هذه المعرفة الأخيرة بحدود علم العروض وأبعاده[٥].

في هذا الإطار أرى أهمية كتاب الأخفش الذي نقدمه اليوم، ففيه بعض هذه المعرفة ؛ معلومات كثيرة ومفيدة عن وضع العروض، والمشكلات التي أحاطت به ؛ عن الأساس الصوتي للإيقاع وعن فلسفة اللغة، وفلسفة الزحافات، وعن التوجهات المنهجية التي حكمت واضعي العروض وآثارها المختلفة ؛ وما يمكن أن يدرك من خلالها، من علاقة مع الذهنية العربية في ذلك الوقت.

❖

(١)

وضع العروض

ثمة راويات عدة عن كيفية وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي لعلم العروض. تقول إحداها : « قيل إن الخليل دعا بمكة أن يرزق علماً لم يسبقه أحد إليه، ولا يؤخذ إلا عنه. فلما رجع من حجه فتح اللّه عليه بعلم العروض »[٦]. وتقول أخرى : « قال حمزة بن الحسن الأصفهاني : « وإنما اخترعه من ممر له بالصفارين، من وقع مطرقة على طست » [٧]. وتقول ثالثة إن الخليل «اعتزل الناس في حجرة له كان يقضي فيها الساعات والأيام يوقع بأصابعه ويحركها حتى حصر أوزان الشعر العربي وضبط أحوال قافيته »[٨]. وتقول رابعة في تفسير اسم (العروض) إن الخليل قد « أطلق على علمه اسم العروض تيمنا ببيئة مكة التي فيها ألهم قواعد الوزن الشعري »[٩].

وهذه الراويات جميعاً تركز على الخليل وإنجازه الذاتي، حتى ليبدو كأنه اخترع العروض من فراغ حقاً . والحق أن هذا الأمر لا يتسق مع ما نعرفه عن الضرورة التي قادت العلماء – ومن بينهم الخليل – إلى التدوين والتقنين في مختلف مجالات اللغة والدين، كما أنه لا يتفق مع الكثير من الأخبار التي تروى عن معرفة العرب الجاهليين بإيقاع الشعر – وإن لم نقل عروضه. من هذه الأخبار نص لابن فارس يقول : « والذي نقوله في الحروف هو قولنا في الإعراب والعروض ... فإن قال قائل : فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية، وأن الخليل أول من تكلم في العروض، قيل له نحن لا ننكر ذلك، بل نقول إن هذين العلمين قد كانا قديماً، وأتت عليهما الأيام وقلاً في أيدي الناس، ثم جددهما هذان الإمامان ... وأما العروض فمن الدليل عليه أنه كان متعارفاً اتفاق أهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا – أو قال منهم – إنه شعر. فقال الوليد بن المغيرة منكراً عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على اقراء الشعر، هزجه ورجزه وكذا وكذا، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك. أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعر ؟! »[١٠].

وما يهمنا في نص ابن فارس – بغض النظر عن فهمه لطبيعة عمل الخليل – هو الإشارة الواضحة إلى معرفة الجاهليين بقواعد « الهزج والرجز وكذا وكذا ». وفي هذا الاتجاه لدينا نص أكثر تفصيلاً ووضوحاً ودقة للأخفش في كتابه « القوافي »، يقول فيه : « سمعت كثيراً من

العرب يقول : جميع الشعر قصيد ورمل ورجز. أما القصيد فالطويل والبسيط التام والمديد التام والوافر التام والرجز التام. وهو ما تغنّى به الركبان، ولم نسمعهم يتغنون إلا بهذه الأبنية. وقد زعم بعضهم أنهم يتغنون بالخفيف والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر، وغير الرجز، فهو رمل. والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء، وهو الذي يترنمون به في عملهم وسوقهم، ويحدون به »(١١).

وهذا النص شديد الأهمية لأنه يقطع بأن العرب كانت تعرف تفصيلاً – الفارق بين أنواع شعرهم، بل وبين أوزان هذا الشعر. وتزداد أهمية النص لكونه وارداً من قبل الأخفش، غير أن نصاً آخر يضيف إلى معرفة العرب هذه، معرفة أخرى بالتقطيع. والنص له روايتان، إحداهما يدخل الأخفش في سلسلة إسنادها. « يقول أبوبكر محمد القضاعي: « تكاد تجزئة الخليل تكون مسموعة من العرب، فإن أبا الحسن الأخفش روى عن الحسن بن يزيد أنه قال : سألت الخليل بن أحمد عن العروض، فقلت له : هلاّ عرفت لها أصلاً. قال : نعم، مررت بالمدينة حاجاً، فبينا أنا في بعض طرقاتها، إذ بصرت بشيخ على باب يعلم غلاماً، ويقول له : قلْ :

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم نعمْ

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

قال الخليل : فدنوت منه فسلمت عليه، وقلت له : أيها الشيخ، ما الذي تقوله لهذا الصبي؟ فذكر أن هذا العلم شيء يتوارثه هؤلاء الصبية عن سلفهم وهو علم عندهم يسمّى التنعيم، لقولهم فيه نعمْ. قال الخليل : فحججت، ثم رجعت إلى المدينة، فأحكمتها »(١٢)

ويكاد هذا النص – المهم – أن يكون أقرب النصوص إلى أحكام المنطق والعقل ؛ إذ يمكنه أن يتضمن الإشارات الأولى التي أوردناها، ويجعل لها نسقاً قريباً من التصور المعقول. فالخليل بن أحمد اللغوي العارف بالنغم والرياضة كان مشغولاً – كعلماء عصره – بحماية اللغة والشعر والقرآن والحديث من اللحن، وذلك عن طريق وضع القواعد والقوانين العامة. ومن الطبيعي أن يستفيد بكل ما يعرف في مختلف المجالات. ومن ثم فقد أفاد من جمعه لأشعار العرب، ومن المطابقة بين (تنعيمهم) وطرقات الصفارين على الطست، ومن طريقة التباديل والتوافيق الرياضية لكي يقيم دوائره الخمس، كما أفادته في معجمه العين. غير أن المشكلة التي تبقي بعد ذلك هي : أي هذه المعارف كان الأساس، وأيها طغى على الآخر ؟ وبعبارة أخرى : كيف تكون نموذج الخليل النظري ؟ وكيف أقام العلاقة بين هذا النموذج (الأوزان والدوائر) والواقع الشعري، وأيهما كان أولاً ؟

هنا تأتي أهمية نص الأخفش في مخطوطته عن كيفية وضع العروض. يقول ص ٩ (١٣) : « أما وضع العروض فإنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها

ساكنها ومتحركها. وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعراً. فما وافق هذا البناء الذي سمته العرب شعراً في عدد حروفه ساكنة ومتحركة فهو شعر، وما خالفه وإن أشبهه في بعض الأشياء فليس اسمه شعراً ». وأهمية النص تكمن في أنه يشير بوضوح إلى أولوية الواقع الشعري المسموع عن العرب، وعده الأساس الذي وضع عليه العروض. غير أن في النص مشكلة خاصة بالحدود التي امتد إليها إخلاص العروضيين لهذا الواقع الشعري أي مشكلة العلاقة بين السماع والقياس ؛ وهذه مشكلة نؤجل مناقشتها إلى حين.

والأمر المهم الذي نستخلصه من النص ليس إعطاء الأولوية للواقع الشعري فحسب، بل إعطاءها كذلك للنص الشعري على الأساس الصوتي - لا الموسيقي ولا الرياضي ؛ أي أن أساس الأوزان هو عدد الحروف متحركة وساكنة. أو بمعنى آخر معاصر : توالي الحركات والسكنات في نسق محدد. ولتأكيد هذا الأساس يقول الأخفش في أول الكتاب : « هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره : فأول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل ». وبعد ذلك يخلص ستة من أبواب الكتاب التسعة لقضايا الحروف والأصوات. ويختم هذه الأبواب الستة بقوله في ص ٩ : « وإنما ذكرنا هذا لإجراء الشعر وتأليفه، لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين، الآخر منهما ساكن قل.. »، ثم يأخذ في ذكر الأسباب والأوتاد.

❖

(٢)

الأساس الصوتي للعروض
ومشكلاته

إن الأخفش – فيما سبق – يوضح قضية بالغة الأهمية، هي قيام الإيقاع على أساس صوتي لغوي، وليس على أي أساس آخر – على الأقل في المراحل الأولى لوضع العروض. أي أن الأساس كان الواقع اللغوي / الشعري وترتيب الأصوات فيه،غير أن الأخفش لا يكتفي بهذا التحديد، بل يجعل لهذا الأساس الصوتي معنى معيناً، إذ يأخذ منه الجانب الكمي على وجه الخصوص، وذلك رغم أن هناك نصاً قد يحتمل تفسيره ليشير إلى النبر. يقول ص ٣،٤ « والوجه الآخر أنهم يزيدون ليفصلوا بين الشيئين نحو الواو في عمرو زادوها ليفصلوا بينه وبين عمر. والألف التي في مائة فصلوا بينها وبين مئة، والألف التي في فعلوا، لأن هذه الواو قد تكون في نحو « كفروا » . فإن لم يكن معها ألف ظن القاريء أنها «كفر» دخلها واو العطف فيرى أنها كفر وفعل » . فالتمييز بين «كفروا» و«كفرو»وبين عمرو وعمر، رغم أنه متعلق بالكتابة، فإنه يبدو ارشادا للنطق،.يحمل معنى الضغط والتأكيد على مقطع مغاير هو المقطع الأخير في كفروا وعمرو في حين النبر في كفر وعمر هو على المقطع قبل الأخير.

غير أن الأخفش لم يذكر مصطلح النبر ولم يعطه أهمية إلا في هذه الاستثناءات الخاصة ببعض الكلمات، مما يجعلنا نؤكد أن المعيار الكمي هو الأساس في فهمه للحروف والأصوات.

يقول في ص١ : «والحروف لا تخلو من أن تكون ساكنة ومتحركة، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون مضموماً أو مكسوراً أو مفتوحاً أو موقوفاً » . ويتمثل هنا إدراك واضح لتقسيم أصوات اللغة – أي لغة – إلى ساكن (موقوف) ومتحرك وحركة ؛ أي للتمايز بين الصامت والصائت الطويل والقصير. ويقول في ص ٨ « فأقل الأصوات في تأليفها الحركة، وأطول منها الحرف الساكن ؛ لأن الحركة لا تكون إلا في حرف ولا تكون حرفاً. والمتحرك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة » . ويقول في ص ٢ : « الساكن أقل من المتحرك » .

في هذه النصوص جميعاً، يقيم الأخفش التفرقة بين الساكن والحركة والمتحرك على أساس كمي دقيق وعلمي بالمعنى المعاصر لنا. فالمتحرك يساوي -- كمياً –ساكن + حركة ؛

أي ساكن يتحرك. فالحركة (شبه الصائت) أقلها كمياً، يليه الساكن، ثم المتحرك الذي هو أطولها جميعاً.

غير أن هنا مشكلة متعلقة بالقيمة الكمية لحروف المد، التي يعتبرها الأخفش، ومجمل اللغويين العرب القدماء سواكن. بهذا المعنى فإن حروف المد تصبح أقصر من المتحركات، في حين أنها حسب القياس الكمي الحديث تساويها إن لم تكن أطول منها، وخاصة صوت الألف، والذي هو عند الأخفش ساكن بامتياز « لأن الألف تكون ساكنة أبداً نحو ألف ذا وقفا » (ص ٢).

وقد يمكن القول إن هذا خطأ ناتج عن نقص أدوات القياس الكمي الحديث كما يذهب البعض. ولكن تقديري أن الأمر يحتاج إلى بحث في طبيعة العلاقة –عند القدماء– بين الحركة والسكون، ليس فقط لدى اللغويين، وإنما أيضاً لدى المتكلمين، وخاصة إذا كان الأخفش منتسباً إلى فرقة كلامية كما سترى فيما بعد.

في نص مبكر من نصوص المخطوطة، يعرف الأخفش الساكن والمتحرك بقوله ص١ «وإنما يعرف الساكن من المتحرك بأن تنقصه مما هو عليه، فإن وصلت إلى نقصه فليس بساكن، وإن لم تصل إلى نقصه فهو ساكن. ووجه آخر أن تروم فيه الحركة، فإن قدرت على زيادة تحريكٍ عرفت أنه قد كان ساكناً، وأنه لو كان متحركاً لم تقدر على أن تدخل فيه حركة أخرى ».

ومعنى هذا النص – الذي يتخذ ظاهرياً طابعاً تعليمياً إجرائياً – أن الأصل في الحرف هو السكون، وأن الحركة زائدة عليه. ومن ثم يمكن القول بأن الحركة هي الفرع في حين أن السكون هو الإصل، ويمكن القول، بلغة الفلاسفة أن السكون هو الجوهر وأن الحركة هي العرض، وهذا ما يؤكده قول الأخفش في نص آخر ص ٥–٦ « الساكن أقل الحروف وألطفها، وهو حرف ميت ». فمفهوم الموت هنا يمكن أن يكون إشارة واضحة إلى السكون الأبدي، والذي يمكن للحركة أن تحركه فيما عدا الألف والنون الخفيفة (ص٢). ويؤكد هذا أيضاً أن الزخافات كما سنري لا يمكنها تحريكالساكن وإنما فقط تسكِّن المتحرك أو تحذفه أو تحذف الساكن. فالساكن إذن هو الأصل. غير أن لدينا نصاً في المخطوطة يوقع نوعاً من اللبس في مفهوم السكون ويكاد يجعله قريباً من الحركة الأبدية. يقول ص ٨ «وقولهم ساكن أي لا حركة فيه. فالمتحرك حرف حي والساكن ميت. وكل متحرك فهو ترجيع والساكن مد. ».

وهنا نجد أنفسنا في حاجة للعودة إلى مفهوم كل من الحركة والسكون عند المتكلمة. يقول إبراهيم النظام في نص هام : «أفاعيل الإنسان كلها حركات، وهي أعراض، وإنما يقال «سكون » في اللغة، إذا اعتمد الجسم في المكان وقتين قيل « سكن في المكان » لا أن السكون

معني غير اعتماده، وزعم أن الاعتمادات والأكوان هي الحركات، وأن الحركات على ضربين: حركة اعتماد في المكان، وحركة نقله عن المكان »[١٤]. وحكي عن « بشر بن المعتمر » أنه جوز أن تولد الحركة سكوناً، والسكون حركة والحركة حركة والسكون سكوناً »[١٥].

وقد اختلف المتكلمون: هل يكون الساكن في حال سكونه متحركاً على وجه من الوجوه؟ على مقالتين:

(١) فقال قائلون: لا يجوز ذلك.

(٢) وقال قائلون: ذلك جائز، وذلك أن الصفحة العليا من رأس ابن آدم إذا أزال الإنسان رأسه عما كان يماسه من الجو وماسَّ شيئاً آخر فهي متحركة لماستها شيئاً من الجو بعد شيء، وهي ساكنة على الصفحة الثانية التي تحتها، فهي متحركة عن شيء وساكنة على شيء آخر»[١٦].

وقد اختلف الناس في الحركة: هل تكون سكوناً أم لا؟

(١) فقال أكثر أهل النظر: ذلك لا يجوز.

(٢) وقال قائلون: إذا صار الجسم إلى المكان فبقي فيه وقتين صارت حركته سكوناً»[١٧].

«وكان « الجبائي » يقول: إن للحجر في حال انحداره وقفات، وكان يقول: إن القوس الموترة فيها حركات خفية، وكذلك الحائط المبني، وتلك الحركات هي التي تولد وقوع الحائط، والحركات التي في القوس والوتر هي التي يتولد عنها انقطاع الوتر »[١٨].

ومن هذه النصوص يتضح أن بعض المتكلمين، ومنهم المعتزلة الذين ينتمي إليهم الأخفش يقيمون صلة بين الحركة والسكون، فالسكون يمكن أن يكون حركة أو تدخله الحركة، كما أن الحركة يمكن أن تصير سكوناً. وهذا ما يمكن أن يفسر وصف الأخفش للسكون بأنه مد أي حركة مطلقة دون عوائق كتلك التي في المتحركات، التي هي ترجيع، بالمعنى الصوتي الذي يمكن أن يرادف بالتردد.

بهذا المعني يمكن فهم مشكلة السواكن جميعاً فيما عدا حرف الألف. فرغم خصوصيته، وإمكانية أن يكون ممتداً كساكن، إلا أنه لم ينص على كونه أطول من المتحركات، وبقي – في إطار السواكن – أقصر منها. وإذا لاحظنا الأهمية التي حظي بها الألف عند اللاحقين، وخاصة عند المتصوفة لزادت المشكلة تعقيداً، لأن الألف لدى ابن عربي على سبيل المثال، هي قيوم الحروف: « الألف ليس من الحروف عند من شم رائحة من الحقائق، ولكن

قد سمته العامة حرفاً، فإذا قال المحقق : إنه حرف، فإنما يقول ذلك على سبيل التجوز في العبارة. ومقام الألف مقام الجمع، وله من الأسماء اسم اللّٰه، وله من الصفات القيومية.. وله من المراتب كلها...وله مجموع عالم الحروف ومراتبها. (ف ١/٦٥)

و«الألف يسري في مخارج الحروف كلها، سريان الواحد في مراتب الأعداد... وهو قيوم الحروف... فكل شيء يتعلق به ولا يتعلق هو بشيء » و«يعرف الفاشاني «الألف » في اصطلاحات الصوفية، مخطوطة رقم ٦٨٥ الأوقاف حلب : « الألف يشار به إلى الذات الأحدية، أي الحق من حيث هو أول الأشياء في أزل الآزال. »

والتعريف نفسه نجده حرفياً عند الكمشخاوني في جامع الأصول ص ٥٤ »[١٩]

هذه الصفات التي يتمتع بها الألف، لا نجدها عند المتكلمين، وإن كنا قد وجدنا بعض الصفات التي يمكن أن تكون أساساً لهذه الصفات الأخيرة، التي انطلقت – لا شك – من فهم مغاير للوجود عن فهم المعتزلة.

❖

(٣)

الوحدات العروضية

ينتقل الأخفش من الوحدات اللغوية الصغرى (الفونيمات) إلى الواحدات العروضية الصغرى. فيقول في ص ٨ «وأقل ما ينفصل من الأصوات فلا يوصل بما قبله ولا بعده حرفان؛ الأول منهما متحرك لأنه لا يبتدأ إلا بمتحرك ؛ والثاني ساكن لأن كل ما تقف عليه يسكن. ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقل من ذا. وهذا نحوها، وقط... وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكناً، تقول في قط : قَطٌّ فتثقل الطاء، وتقول في ها : هاء تمد الألف ».

يصل الأخفش هنا إلى مفهوم المقطع، الذي هو «أصغر وحدة صوتية يمكن النطق بها منفصلة ». وهو يحدد نوعين من المقاطع ؛ الأول هو المقطع المتوسط (متحرك + ساكن، نحو قطْ وها) ؛ والثاني هو الطويل (متحرك + ساكنين، نحو قطٌّ وهاء). ولكن ليس في النص ما يشير إلى المقطع القصير، وإن كان يمكننا عد مصطلحه (المتحرك) إشارة إلى المقطع القصير، لأنه حدد تكونه من وحدتين صغريين هما الساكن والحركة. وكما هو معروف، فالمقطع - في علم اللغة الحديث - وحدة قياس كمي أساساً.

إن الأخفش لم يذكر مصطلح المقطع نفسه، ولكن معناه الاصطلاحي واضح لديه، وإن لم يكن شديد الدقة في التقسيم. وليس همنا هنا إعطاءه أولوية التحديد الدقيق لهذا الأمر الذي لم يظهر في الدراسات العربية - غير العروضية - إلا بعد ذلك بقرن وربما أكثر[٢٠]. ولكن همنا هو إظهار الأساس الكمي للأصوات، وهو الأساس الذي بنى عليه الوحدات العروضية الصغرى، كما سبق أن رأينا، وكما نرى في نصه الذي يلي النص السابق والذي يقول فيه: «وإنما ذكرنا هذا لإجراء الشعر وتأليفه لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين، الآخر منهما ساكن نحو قُلْ. وذكرنا لك السبب. والسببِ حرفانِ الآخر منهما ساكن، وهو كل موضع يجوز فيه الزحاف. وقد يقرن السببان فيكون قلْ قلْ. وهو صدر مستفعلن، وهما السببان المقرونان. ويكونان مفروقينِ. فيكون سبب في أول الجزء وسبب في آخره. ويكون السبب المقرون متحرك الثاني، فيكون قل قلْ نحو صدر متفاعلن وآخر مفاعلتن.

« فأما الوتد فهو الموضع الذي لا يجوز فيه زحاف[٢١] ، وهو ثلاثة أحرف. وأما الوتد المجموع

فهو فَعَلْ نحو علن من مستفعلن. والوتد المقرون فهو فَعْلُ نحو لات من مفعولات » ص ٩.

هنا يربط الأخفش بين التقسيم (المقطعي) والوحدات العروضية الصغرى، ويذكر منها السبب والوتد، ولكل منهما نوعان. فالسبب قد يقرن، وقد يفرق. أي قد يتوالى السببان وقد يفترقان، فيأتي واحد في أول التفعيلة والآخر في آخرها. وقد يتحرك ثاني أول السببين المقرونين (ويعرف عند العروضيين بالسبب الثقيل) فيكون ما يسميه العروضيون بالفاصلة الصغرى (ثلاث متحركات وساكن). أما الوتد فهو إما مجموع وإما مفروق.

الواضح هنا أن الأخفش يذكر من الوحدات العروضية ثلاثاً فقط من ست، فلا يذكر السبب الثقيل (وإن ذكر مضمونه)، والفاصلة الصغرى (وإن ذكر مضمونها)، والفاصلة الكبرى. وإذا كان إهمال ذكر السبب الثقيل غير مبرر، فإن إهمال الفاصلتين مبرر لأنهما تتكونان من الأسباب والأوتاد ولا داعي حقاً لذكرهما إلا مبالغة في التجريد كما يفعل العروضيون. وكذلك نلاحظ أن الوحدة الوحيدة التي تلتقي بالأساس الصوتي الذي بناه الأخفش هي السبب. أما بقية الوحدات فهي لا تصلح لأن تكون مقاطع، وإن جاز تقسيمها إلى مقاطع.

الواضح من هذا النص أيضاً أن الأخفش يعترف بالوتد المفروق ويستشهد بتفعيلة مفعولات. بل إنه في موقع آخر يذهب إلى أن «أحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحركين بينهما ساكن، أو متحركين بين ساكنين » ص ٦. ورغم أن الأخفش لم يذكر عدد التفعيلات والتي يسميها الأجزاء، فإننا نستطيع أن نعدها سبعة، لأنه لم يذكر فاع لاتن ولا يرى «أصل مستفعلن فيه (أي الخفيف) إلا مفاعلن والسين زائدة، كما أن الواو في مفعولات زائدة عندي. وجازت الزيادة كما جاز النقصان. ويدلك على ذلك أن تمامها يقبح » ص ٢٤–٢٥. ولهذا النص أهمية من أكثر من زاوية. الأولى خاصة بمسألة الأصل والفرع، وكيف يمكن أن يكون الفرع زائداً عن الأصل، وتلك سنؤجلها قليلاً، ونهتم هنا بما يخص مفعولات التي ينفي عنها أصليتها ويرى أنها فرع لأصل هو مفعلات بزيادة الواو. والنص يوحي بأنه يتحدث عن مفعولات بإطلاق (وهي تأتي في المنسرح والمقتضب والسريع)، فهل يعني ذلك اعتراضه على وجودها بين التفعيلات ؟ وأليس يعني ذلك تناقضاً مع ما سبق أن أشرنا إليه من نصوص خاصة بالوتد المفروق؟ هذا محتمل وخاصة في مفعولات التي يكثر حولها الخلاف من قبل العروضيين[٢٢].

وعلى أية حال، فإن اعتراضه على (مفعولات) في حد ذاته، وذهابه إلى أن مستفعلن في الخفيف أصلها مفاعلن، يشيران إلى قضية مهمة في فكر الأخفش وفي العلاقة بينه وبين الخليل ؛ وهي مشكلة تخص الحدود التي يلتزم بها في الابتعاد عن النصوص من أجل التجريد.

إن جميع الشواهد التي جاءت للمنسرح تأتي فيها مفعولات بدون الواو. ومفعولات في السريع دائماً تأتي فاعلن. والمقتضب إذا سلم هو ذاته من التشكيك، لا تأتي فيه مفعولات سليمة إلا نادراً. إن هذا يعني أن مفعولات هذه قد جاءت إلى العروض من باب حرص الخليل على الدوائر والتجريد، وليس لأنها قد وردت في النصوص التي سمعها أو استقرأها.

إن الأخفش لم يذكر مصطلح الدوائر في كتابه بأي حال من الأحوال، ولم يقل رأياً صريحاً أو واضحاً. ولكن هذا النص، والنص الآخر الذي ورد في كتاب القوافي[٢٣]، يثيران الاحتمال الذي عرضناه من قبل. وسوف نعود إلى مناقشة دلالاته الفكرية فيما بعد.

❖

(٤)

الزحافات و معاييرها

ذكرنا في المقدمة أن الأخفش قد قسم كتابه تسعة أبواب، ستة منها للحديث عن الأصوات والحروف، ثم انتقل إلى العروض مقيماً العلاقة بين العروض والأصوات – في اللغة العادية. وفي الباب الأخير من الكتاب، وهو يشكل أقل من نصفه بقليل (١٦–٢٧)، ينتقل الأخفش إلى الحديث عن « ما يحتمله الشعر مما يكون في الكلام ومما لا يكون في الكلام »، ليوضح الخلافات التي تنشأ بين الشعر والكلام العادي، بكثير من التفصيلات الدقيقة المفيدة. وينقسم هذا الباب إلى قسمين الأول منهما يتناول ما عرف « بالضرورات الشعرية » مثل صرف الممنوع من الصرف أو قصر الممدود – إلخ. وهذا القسم أقل أهمية – لدينا – من القسم الآخر، الذي أخذ يتناول فيه الزحافات التي تدخل الأوزان الخمسة عشر (دون المتدارك، وبما فيها المتقضب والمضارع اللذين ذكر الدماميني أنه أنكرهما)[٢٤].

والأمر المهم في حديث الأخفش عن الزحافات الجائزة والممتنعة والمستحسنة في كل وزن، أنه يقدم مجموعة من المعايير التي قد يبدو بعضها ذوقياً، والبعض الآخر موضوعياً يعتمد على خصائص محددة في التفعيلة (الجزء) أو الوزن أو استخدام الوزن. وهذه المعايير تكشف كثيراً من الأصول المنهجية التي حكمت عمله – وربما عمل الخليل كذلك. ومن ثم فإنه من المفيد أن تستخرج هذه القواعد أو المعايير كما وردت في نص الأخفش (صفحات ١٨–٢٧) :

١– يشترط ألا تؤدي الزحافات إلى كثرة المتحركات. ولذلك منعوا حذف نون مفاعلتن (ص ٦)، وألا تؤدي – كذلك – إلى اجتماع ساكنين في الحشو.

٢– ألا يتوالى زحافان في التفعيلة الواحدة (ص ٢١).

٣– يفضل أن يزاحف من الحروف ما يعتمد على وتد لا على سبب (يفضل حذف نون مفاعيلن بدلاً من يائها في الهزج (ص ٢٢وغيرها).

٤– يفضل الزحاف في الصدر مثل ألف فاعلاتن، وسين مستفعلن في الرجز (ص ٢٣).

٥– يفضل حذف أول الوتد لا ثانيه، لأنه أقيس، ولأنه يلي موضع الاعتدال (ص ٢٦).

٦- ألا يؤدي إلى الاشتباه مع أوزان أخرى (ص ٢٣).

٧- لا يزاحف الفرعي بل الأصلي من التفعيلات.

٨- تكثر الزحافات في الأجزاء طويلة الأجزاء كثيرة الحروف (المنسرح ص ٢٣).

٩- تكثر الزحافات في الأوزان التي يشيع استخدامها لدى العرب في الإنشاد والحداء والغناء (مثل الرجز والرمل والمنسرح والسريع)، وتقل في الأوزان غير الشائعة كالمضارع والمقتضب.

من هذه المعايير نستطيع أن نستنتج أن الزحاف، الذي خصصه لثواني الأسباب وليس للأوتاد [وإن كان قد جاء ما يناقض ذلك فيما بعد (ص ٢٦)]، ليس عيباً أو مرضاً ينبغي التخفف منه ، بل هو جزء من بناء الشعر الذي جاء عن العرب. بل ربما نستطيع أن نستنتج له وظيفة أو وظائف محددة كما سنرى. ولكن الأخفش يضع مجموعة من الضوابط للزحافات، بحيث لا تكسر بنية التفعيلة (المعايير ١ ، ٢، ٣)، ولا تؤدي إلى الاشتباه بين البحور (معيار ٦)، بالإضافة إلى بعض الضوابط التي يمكن عدها ذوقية لا تؤسس على حقائق خاصة بالتفعيلة أو البحر (معايير ٤ ، ٥)، ثم بعض المعايير التي يمكن عدها معايير عامة هي أقرب إلى توظيف للزحاف منها إلى القيود عليه : (٧، ٨ ، ٩).

أما بنية التفعيلة فمن الواضح أن شرطها الأساسي هو التوازن بين الحركات والسكنات، وهذا الوتد لا تمسه الزحافات إلا في الضرورة القصوى (في أوائل الأبيات مثلاً) ؛ لأن وجوده إنما يجعل هذا الشرط(شرط التوازن بين الحركات والسكنات)، متحققاً طوال الوقت. فالوتد حركتان وساكن، فإذا بقي وحدث زحاف حذف متحركاً – مثلاً – ظل التوازن قائماً ولم تطغ السواكن على المتحركات. ولذلك كان لابد أيضاً من منع الزحافين في بعض التفعيلات أو النص على كراهتهما. وهنا تدخل المعاقبة والمراقبة اللتان أشار إليهما الأخفش كثيراً، بهدف تحقيق هذا التوازن، وبخاصة عدم غلبة السواكن.

إن الوتد يحظى باهتمام واضح من قبل الأخفش كما نلاحظ. ولكن هذا الاهتمام لا يخرج عن الأساس الكمي الذي اعتمده الأخفش، أي عدد المتحركات والسواكن في التفعيلة أو البيت، ولا يصلح لتعضيد وجهة النظر التي يذهب إليها بعض الدارسين المعاصرين، من أن اهتمام العروضيين بالوتد يعني إحساسهم بأنه نواة التفعيلة لأنه حامل النبر فيها[٢٥] . فعلى النقيض من ذلك، يقيم الأخفش أهمية الوتد – بوضوح – على أساس أنه يحفظ التوازن بين المتحركات والسواكن، كما قال في نص سابق : « وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على أساس

متحركين بينهما ساكن أو متحركين بين ساكنين » (ص ٦) ؛ أي أن النسبة إما أن تكون ١/٢ أو ٢/٢ على الأكثر. وهكذا يبقي الأساس الكمي واضحاً وأساساً وحيداً لدي الأخفش، رغم التفسير المحتمل للنص الذي سبقت الإشارة إليه.

أما المعايير الأخيرة التي عددناها عامة لتوظيف الزحاف، فإنها في غاية الأهمية لأنها تكشف عن معرفة الأخفش الجديدة علينا بشأن شيوع بعض الأوزان، كما أنها تكشف عن إحساسه ببعض الأوزان الأخرى من حيث خفتها وثقلها. وفي هذا السياق نجد أربع مجموعات من الأوزان : أوزان يصفها بالخفة والسرعة، وهي الخفيف والمتقارب (ص ٢٦)؛ وأوزان يصفها بالطول والثقل، وهي المنسرح والكامل (ص ٢٤، ١٩) ؛ وأوزان يصفها بأنها كثيرة الاستعمال وهي المنسرح والسريع والرمل والرجز (صفحات ٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤)؛ وأوزان يصفها بقلة الشيوع وهي المضارع والمقتضب والمجتث (صفحات ٢٠، ٢١-٢٢).

هذا بالإضافة إلى الأوزان المذكورة في الصفحات الساقطة ولا نعرف وصفها عنده.

وإذا كان من الشائع أن الرجز والرمل يستخدمان في الغناء والحداء والإنشاد، فإن الجديد هو ما يخص المنسرح والسريع اللذين كنا نعرف عنهما أنهما قليلا الشيوع[٢٦].

وإذا كان المعروف عن الكامل والمنسرح أنهما طويلان فليس معروفاً أنهما ثقيلان، على الأقل بالنسبة للكامل الذي يتمتع بتوازن معقول بين المتحركات والسواكن. ثم إن هناك تناقضاً في قول الأخفش « وإنما زيد على وتدها لأن هذا شعر توهم فيه الطول والثقل، وعلى ذلك وضعوه » ص ٢٠. فكيف يكون طويلاً وثقيلاً ويزاد على آخرها علة زيادة [لم يذكر هذا المصطلح] ؟، وهو الذي جعل الحذف يكثر في الأوزان الطويلة الثقيلة. وهذا التناقض نفسه نجده بشأن المتقارب الذي يقول عنه : « فذهاب نون فعولن فيه أحسن لأن أجزاءه كثرت، وهو شعر توهموا به الخفة وأرادوا فيه سرعة الكلام » ص ٢٦. ولا شك أنه يقصد أن الحذف جاء نتيجة لكثرة تفعيلات المتقارب (ثمانية)، وهم يريدون النطق به سريعاً. ولكن التناقض يأتي من كونه يجعل الزحاف يزيد خفة الوزن الخفيف أصلاً.

ولكن على أية حال فإن هذه الصفات للأوزان، صفات مهمة ومفيدة ؛ منها نستطيع أن نستنتج أن إحدى وظائف الزحاف هي الإسراع بالأوزان الثقيلة، والمساعدة على سرعة الكلام والغناء والإنشاد ؛ وهي وظيفة، يمكن أن تكون هي والوظائف الأخرى التي سبقت، مثل ضرورة حفظ بنية التفعيلة... إلخ، أساساً للأحكام التي قد نجدها عند اللاحقين للأخفش، أمثال حازم القرطاجني وغيره[٢٧]، وإن كانت لا تتفق مع الرأي الذي يذهب إلى أن ترتيب الخليل للزحافات إلى حسن وصالح وقبيح « يعكس شيوع تلك الزحافات في الشعر وقبول

السامعين لها، فما كان منها شائعاً رتبه في مرتبة الحسن، وما كان أقل شيوعاً وأقل قبولاً رتبه في الصالح أو القبيح على الترتيب » (٢٨)، بل إنها لا تتفق حتى مع نص الأخفش الذي يقول فيه واصفاً طريقة تقنين الزحافات :

« فإن قال كيف جمعتم الأجزاء المزاحف فيها في البيت وأنتم لم تجدوا ذلك مجتمعاً ؟ وكيف زاحفتم في كل جزء وجدتم الزحاف في موضع أو موضعين، وعسى أن يكون ذلك في أول البيت أو آخره أو وسطه بخاصة، فأجزتموه أنتم في كل موضع ؟ ! فلأن من الأجزاء ما قد رأينا العرب زاحفت فيه في غير موضع وأكثروا من الزحاف فيه، فنحمله على الأكثر في كلامهم ولا نحمله على الشاذ. » ص ١١ فهذا النص يشير ظاهرياً إلى أن تقنين الزحافات لم يزد عن كونه اعترافاً بالواقع الشعري الذي وصل إليهم. وقد يبدو من الظاهر أنه لا تناقض بين الأحكام التي استخلصناها من نصوص الأخفش وهذا النص. فالرجل يقبل ويرفض بعد أن جمع الشعر وعرف مواضع الزحاف فيه. ولكن التناقض يأتي من ناحيتين : الأولى هي أن كثيراً من هذه الأحكام ذوقي، وقد ورد في كثير من نصوص الأخفش أن زحافاً ما قد جاء ولكنه لا يجيزه أو أنه يجيز هذا الزحاف الذي لم يجئ. وهذا يعني أن له ذوقاً خاصاً، وأن له معايير خاصة وأحكاماً، كما كانت للخليل معايير وأحكام ليست خاضعة للمسموع، بل نتجت عن منهج القياس. يقول الأخفش (ص ٢٢) « وإنما أجزنا حذف نون فاعلاتن، ولم يجئ في الرمل، لأنها قد وجدناها حذفت فيه النون في المديد والخفيف، فقسناها عليها، وكذلك نون فاعلاتن في المجتث.فإن لم تقس الجزء بالجزء لزمك ألا تزاحف في الجزء إلا في الموضع الذي وجدته مزاحفاً » . وهذا النص الواضح الدلالة يقودنا إلى الناحية الأخرى في التناقض، وهي ناحية تتصل بطغيان حدود التجريد على حدود الوقائع، أو فرض القياس على السماع، وهي المسألة المنهجية الهامة التي تكشفها هذه المخطوطة، للعروض العربي، بل ولمختلف العلوم العربية التي نشأت معه.

❖

(٥)

في الأصول المعرفية للعروض

أوردنا في الفقرات السابقة مجموعة من نصوص الأخفش، أثارت الإنتباه إلى بعض القضايا المعرفية، أجلنا مناقشتها حتى الآن. وهذه النصوص هي النص الخاص بكيفية وضع العروض، والنص الخاص بالأصل والفرع (مفعولات /مفعلات،ومستفعلن / مفاعلن)، وما أثاره هذا النص من قضية تتعلق بالدوائر،ثم النص الخاص بكيفية تقنين الزحافات.أما النصان الأول والأخير،فإنهما يلتقيان حول قضية واحدة هى قضية السماع والقياس. وأما النص الثاني فيثير قضية فرض التجريد على الملموس، ولعلها ليست بعيدة عن القضية الأولى ولكنها مهمة فيما يتعلق بموقف الأخفش وفكره.

أما القضية الأولى فيوضحها نص للأخفش يقول فيه (ص ١١) : «فإن قيل : وهل أحطتم بالأبنية كلها ؟ ألست لا تدري لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها ؟ قلتُ بلى. غير أني لا أجيز إلا ما سمعت، كما أنه لو قلت مررت بأبوك غيَّرته، وإن كنت لا أدري لعل هذه لغة للعرب.. وكذلك بعض البناء الذي لم نسمع به. فإن قال قائل : أليس أول من بنى الشعر إنما بنى بناءً أو بناءين، ولم يأت على الأبينة كلها ثم زاد الذي بعده، فلم يزل يجوز لهم أن يزيدوا، فكيف لا تجوز الزيادة ؟ قلت : أما من بنى من العرب الذين سجيتهم العربية بناء فهو جائز وإن لم يكن قد سمعه من قبل ».

وهذا النص يسمح لنا – مع النصوص الأخرى – أن نستنتج طريقة عمل الأخفش أو العروضيين واللغويين بصفة عامة. لقد سمعوا كل ما وصلهم من شعر العرب وأقاموا على أساس منه معايير صارمة، ورفضوا الشاذ الذي لا يتواتر منه، وربما أوَّلوه، ولم يسمحوا أن يدخل في اللغة أو الشعر غير ما تنطبق عليه هذه المعايير. ومعني هذا أن قول الأخفش « أني لا أجيز إلا ما سمعت » ينطبق علي الماضي فحسب ؛ أي ما سمع وليس ما يسمع، فإذا كان بعض شعر العرب القديم لم يسمع من قبل الأخفش أو اللغويين بصفة عامة ضاع وعد خارج اللغة والشعر، إذا لم يتطابق مع المعايير التي وضعوها على ما سمعوا. أما الجديد فلا يقبل إلا من العربي الذي سجيته العربية.

وهذا المعيار – معيار العروبة في مواجهة المولدين – هو الذي يحكم المناقشة السابقة على النص السابق والخاصة بمفهوم الشعر، والتي نصل منها إلى ضرورة أن يكون الشعر تماماً كما كانت العرب تقول الشعر « فما وافق هذا البناء الذي سمته العرب شعراً في عدد حروفه ساكنة ومتحركة، فهو شعر، وما خالفه وإن أشبهه في بعض الأشياء فليس اسمه شعراً » (ص ٨-٩).

غير أن هذه المضاهاة لا تعني التزام العروضي – حتى الأخفش – بما ورد عند العرب، ذلك أن السماع قد كان يتحكم في مرحلة أولى، تعقبها مرحلة ثانية يتحكم فيها القياس[٢٩]. فبعد تجريد القواعد من السماع، يتم القياس على هذه القواعد في مرحلة تالية، كما هو واضح من النصوص الخاصة بتقنين الزحافات، ومنها النص الذي سبق الاستشهاد به، ومنها هذا النص (ص ٢١) « وإنما أجزنا حذف نون فاعلاتن، ولم يجئ في الرمل، لأنها قد وجدناها حذفت فيه النون في المديد والخفيف فقسناها عليها. وكذلك نون فاعلاتن في المجتث. فإن لم تقس الجزء بالجزء لزمك ألا تزاحف في الجزء إلا في الموضع الذي وجدته مزاحفاً. »

وكما سبق أن لاحظنا عدم الالتزام الكامل بالسماع، نجد هنا أيضاً تحويراً لمفهوم القياس، يؤدي به إلى نوع من الفرض على الواقع الشعري بحيث يمكن القول إن هناك دائماً تردداً بين السماع والقياس، يؤدي في النهاية إلى غلبة القياس، وهو الأمر الذي قاد إلى نتائج خطيرة في العلاقة بين الشعر والعروض الخليلي.

إن هذا المنهج –كما قلنا –ليس خاصا بالأخفش، وإنما هو منهج اللغويين بعامة وبصفة خاصة البصريين منهم. ويتفق كل مؤرخي النحو – مثلا –على ذلك[٣٠].

والحق أن هذا المنهج – تغليب القياس على السماع والمبالغة فيه – منهج خطير، لأن الشعر العربي قد ضاع كثير منه قبل أن يصلهم. « روى ابن سلام الجمحي في مقدمة كتابه (طبقات الشعراء الجاهليين والإسلاميين) أن أبا عمرو بن العلاء كان يقول : ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله. ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير ». وقال ابن سلام أيضاً : « قال عمر بن الخطاب : كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه. فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب وتشاغلوا بالجهاد وغزو بلاد فارس والروم، ولهيت عن الشعر وروايته. فلما كثر الإسلام وجاءت الفتوح واطمأن العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم يئلوا (أي لم يرجعوا) إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب. فألفوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل فحفظوا أقل ذلك وذهب عنهم أكثره »[٣١].

ولقد أدى هذا المنهج إلى « مخالفة الواقع في نواحٍ كثيرة ؛ فالدوائر التي ابتكرها الخليل قد

أدت إلى فروض نظرية عن الأوزان تخالف الواقع من حيث عدد التفاعيل في أحد عشر بحراً من ستة عشر.. وأن بعض البحور التي يمكن استخراجها من الدوائر لم ينظم عليها العرب شعراً.. وأن صنيع العروضيين يتفق مع مناهجهم اللغوية العامة، فهم ربما قبلوا الشاهد الواحد وجعلوه قاعدة إذا وجدوه « أقيس »، أي أكثر انسجاماً مع البناء النظري الذي أقاموه، وربما رفضوا أكثر من شاهد واحد أو تأولوه أوعدوه شاذاً إذا لم يتفق مع البناء النظري.. وبناء على ذلك يمكن القول بأن العروضيين أقاموا بناءً فكرياً بعيداً عن الزمان والمكان، فلا هو يمثل أوزان العرب القدماء التي زادوا فيها ونقصوا منها، ولا هو يمثل أوزان المحدثين التي أنكروها وأهملوها. فقد استهجنوا خروج أبي العتاهية على الأوزان المعروفة، إلى أن أخرجوا الموشحات من أشعار العرب » (٣٢).

وهكذا يندرج الأخفش في إطار المنهج العام الذي ساد عصره، على حسب نصوصه. غير أن هناك – في الكتاب نصوصاً أخرى كثيرة، نشعر فيها بتناقض مواقفه مع النصوص السابقة. من ذلك مثلاً الشواهد التي ذكرها في ص ١٩ على مجيء الحذف والزيادة في أول البيت، برغم رؤيته له قبيحاً. ومنها مخالفته للخليل بشأن حذف ياء مفاعيلن مِن الهزج. (ص ٢٠). ومنها اختلافه مع الخليل في ص ٢٣ حول أن أصل فاعلان مفعولات مما يمنع زحاف فاعلن في السريع، وهو خلاف يدعم رفضه لأن تكون مفعولات أصلاً وإنما الأصل مفعلات. ومنها أيضاً استشهادِه بشطر على مجيء مفعولات الذي يراه قبيحاً ص ٢٤. ومنها استشهاده على مجيء فاعلات مفاعلن الذي رفضه الخليل ص٢٥. وفي ص٢٦-٢٧ نص عن المتقارب يقول فيه «ذهاب النون فيه أحسن إلا أن يكون بعدها فَعلْ وأوفلْ فيقبح إلقاؤها، لأن الحرف الذي بعدها قد أخلَّ به. وهو مع قبحه جائز. ولم نر شيئاً امتنع من الزحاف لإخلالٍ بما بعده ».

في هذه النصوص جميعاً نجد الأخفش لا يصل إلى نفي النصوص التي لا توافق ذوقه، ولا يؤولها أيضاً، بل يثبتها مع تقويمه لها. وهذا النهج يؤكد اختلافه – المعلن – مع الخليل بشأن مسألة الأصل والفرع. فالخليل – كما هو واضح – يجعل تجريده الدائري (مفعولات – مستفعلن) أصلاً، والأخفش – الذي هو أكثر اقتراباً من النصوص – حتي وإن كانت شاذة – يميل إلى جعل المسموع هو الأصل، وإن أدى ذلك إلى هدم تكامل الدائرة وصحتها المطلقة. إن الأخفش لا ينكر فكرة الأصل والفرع ولا يبتعد عنها، فتلك آلية مهمة في تفكير المسلمين بعامة في تلك المرحلة. وهي ربما تعود إلى ما يسميه مؤرخو الفلسفة بالمذهب الذري (الجوهر والعرض)(٣٣)، وربما تعود إلى فكرة التوحيد ذاتها، ولكن المهم عند الأخفش هو ما الذي يعده أصلاً وما الذي يعده فرعاً. الأصل لديه غالباً هو الواقعي وليس المثالي المجرد كما عند الخليل. فهل يعني ذلك شيئاً في ضوء ما يروى عن الأخفش البصري من أن خلافاته مع البصريين، وبخاصة في مسألة الاعتماد على الشاذ (أي قربه إلى النصوص)، قد أوصلته إلى أن يكون إماماً

للكوفيين ؟ وهل يعني شيئاً في ضوء ما يؤكده الكثيرون من أن الأخفش كان « قدرياً على مذهب أبي شمر »(٣٤) ؟ ورغم أن المعلومات المتاحة عن القدرية والمرجئة(٣٥)، لا تسمح بفهم متكامل لنظرتهم الكلامية، وخاصة في القضايا التي تمس موضوعنا هنا، فإن المبادئ العامة تشير إلى نوع من الاختلاف عن السائد ليس فقط بين أهل السنة، بل أيضاً بين المعتزلة أنفسهم، ولعل أهم ما يشغلنا هنا هو قضية الأصل والفرع، والتي تتصل مباشرة بقضية الجوهر والعرض التي سبق أن أشرنا إليها عند الحديث عن الساكن والمتحرك.

إن الجوهر عند المعتزلة هو ما يحتمل الأعراض « وقال بعض الفلاسفة : الجوهر هو القائم بالذات القابل للمتضادات....وقال قائلون : ليس كل جوهر جسماً، والجوهر الواحد الذي لا ينقسم [الذرة] محال أن يكون جسماً.. وهذا قول أبي الهذيل ومعمر، وإلى هذا القول يذهب الجبائي...وقال قائلون : لا جوهر إلا جسم، وهذا قول « الصالحي »... وقال قائلون : الجواهر على ضربين : جواهر مركبة، وجواهر بسيطة غير مركبة. فما ليس بمركب من الجواهر فليس بجسم، وما هو مركب منها فجسم...

وقال قائلون : يجوز على الجوهر الواحد الذي لا ينقسم إذا انفرد ما يجوز على الأجسام من الحركة والسكون.. وأن الجسم إذا تحرك ففي جميع أجزائه حركة واحدة تنقسم على الأجزاء »(٣٦).

وهذه النصوص تسمح لنا أن نفهم أنه لا خلاف حول مفهوم الجوهر والعرض والعلاقة بينهما، وأن الخلاف هو حول ما إذا كان الجوهر جسماً أم لا. ويبدو لنا أن هذا هو نفس الخلاف بين الخليل والأخفش. ففي حين يقدم الخليل دوائره باعتبارها الأصل، وهي مجردة، يميل الأخفش إلى جعل الأصل أقرب إلى المادة الشعرية واللغوية المتحققة – أي أقرب إلى الجسم.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن النظام، وهو من مؤسسي الاعتزال، يعتبر الصوت جسماً(٣٧)، مما يساهم قليلاً في مزيد من الفهم لمشكلة الساكن والمتحرك، وخاصة الألف،جوهر السكون.

ويمكن لهذه الاستنتاجات إذا صحت أن تقود إلى نتائج أكثر أهمية، وخاصة حين توفر مزيد من المعارف عن عقائد الأخفش، أو عن مذهب القدرية المرجئة.



هوامش الدراسة

(١) هناك أعاريض كثيرة غير مشهورة، منها عروض الجوهري صاحب الصحاح الذي يقتصر على اثني عشر بحراً، وعروض حازم القرطاجني، بالإضافة إلى الاختلافات الكثيرة مع عروض الخليل من قبل الأخفش وأبي العتاهية وغيرهم. راجع عن بعض هذه النظريات والنظرات : محمد العلمي. المرجع السابق ص ١٨٥–٢٨٥. وأيضاً الدكتور. محمد أبو علي : خواطر عن العرب. مجلة الفكر العربي : بيروت ع ٢٦ مارس ٨٢.

(٢) ستانسيلاس جويار : « نظرية جديدة في العروض العربي » ترجمة المنجي الكعبي. مراجعة عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٦.

(٣) كمال أبو ديب : «في البنية الإيقاعية للشعر العربي. نحو بديل جذري لعروض الخليل »، دار العلم للملايين. بيروت ١٩٧٤.

(٤) ربما يكون أهم ما كتب بهذا الشأن كتاب الدكتور شكري عياد : « موسيقى الشعر العربي »، دار المعرفة. القاهرة ط ١، ١٩٦٨. راجع أيضاً مقدمة كتابنا « الإيقاع في شعر بدر شاكر السياب ». دار نوارة للنشر. القاهرة ١٩٩٦.

(٥) عن هذه القضية وعن حدود علمية العروض، راجع كتابنا : العروض وإيقاع الشعر العربي. محاولة لانتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٣ ص ١٣،٧ – ١٤.

(٦) ابن خلكان. وفيات الأعيان ١٥/٢ نقلاً عن محمد حسن آل ياسين. مقدمة تحقيق كتاب الصاحب بن عباد « الإقناع في العروض وتخريج القوافي ». المكتبة العلمية، بغداد. ١٩٦٠، ص هـ

(٧) ابن خلكان. وفيات الأعيان. إنباء أبناء الزمان. تحقيق احسان عباس. دار الثقافة. بيروت. د. ت. مج ٢ ص ٢٤٤–٢٤٨.

(٨) إبراهيم أنيس : موسيقي الشعر. مكتبة الأنجلو المصرية. ط ٣، ١٩٦٥ ص ٤٩.

(٩) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(١٠) ابن فارس : الصاحبي ص٩–١٠ نقلاً عن يوسف حسين بكار : بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء رسالة دكتوراه. كلية الآداب، جامعة القاهرة، ص٥٥.

(١١) الأخفش. كتاب القوافي. مرجع سابق ص ٦٨.

(١٢) أبوبكر محمد القضاعي : الختام المفضوض عن خلاصة علم العروض. عن العلمي. ص٣٧. وفي الصفحة نفسها الرواية الأخري وتبدو أكثر إحكاماً.

وثمة نص آخر يؤدي ذات الدلالة ورد في كتاب الباقلاني « إعجاز القرآن » يقول : « وحكى لي بعضهم عن أبي عمر غلام ثعلب : إن العرب تعلم أولادها قول الشعر بوضع غير معقول، بوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على وزن « قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزلِ » ويسمى ذلك الوضع « المتير » اشتقاقه من « المتر » وهو الجذب أو

القطع، يقال له مترت الحبل أي قطعته أوجذبته » نقلاً عن كمال ابراهيم : مقدمة كتاب صفاء خلوصي « فن التقطيع الشعري والقافية » مكتبة المثنى، بغداد ط ٥ ١٩٧٧ ص٩. الهامش والتشابه قوي بين مصطلحي المتير والمتر ومصطلح (Metron الإغريقي الذي هو جذر مصطلح الوزن Metre/ Meter في الانجليزية والفرنسية !

(١٣) الرقم هنا إشارة إلى صفحة المخطوطة، وهكذا سنفعل مع نصوص المخطوطة فيما يلي من الدراسة.

(١٤) الإمام أبو الحسن على بن اسماعيل الأشعري : مقالات الإسلاميين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. دار الحداثة. بيروت ط٢ ١٩٨٥ ج ٢ ص٣٥ .

(١٥) نفسه ج ٢ ص ٨٨.

(١٦) نفسه ج ٢ ص ٢٠.

(١٧) نفسه ج ٢ ص ٢٢.

(١٨) نفسه ج ٢ ص ١٨-١٩.

(١٩) سعاد الحكيم : المعجم الصوفي. دندرة للطباعة والنشر. بيروت ط ١ ١٩٨١ ص ٧٦.

(٢٠) هناك نص دقيق وواضح في هذا السياق للفارابي في كتابه الموسيقي الكبير، يقول فيه : « وكل حرف غير مصوت أتبع بمصوت قصير قرن به، فإنه يسمى « المقطع القصير ». والعرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل أنهم يسمُّون المصوتات القصيرة حركات. وكل حرف لم يتبع بمصوت أصلاً وهو يمكن أن يقرن به فإنهم يسمونه الحرف الساكن. وكل حرف غير مصوت قرن به مصوت طويل فإننا نسميه المقطع الطويل ». نقلاً عن محمد عامر أحمد: الدوائر العروضية. رسالة ماجستير. دار العلوم. جامعة القاهرة. ١٩٧٤ . ص ٢٢٩ . وثمة إشارة إلى معرفة ابن جني بالمقطع بل والنبر والتنغيم في مقالة الدكتور مجاهد عبد الرحمن : « الدلالة الصوتية والدلالة الصرفية عند ابن جني » مجلة الفكر العربي. بيروت ع ٢٦، مارس ٨٢.

(٢١) هذا رغم إجازته حذف أول الوتد أو ثانيه. المخطوطة ص٢٦

(٢٢) راجع حول هذه المشكلة كتابنا « العروض وإيقاع الشعر العربي »، مرجع سابق ص ٢٦-٢٩. وراجع أيضاً حاشية الدمنهوري ص ٢٢، ٦١ ؛ والتبريزي : « الكافي في العروض والقوافي »، ص ١١٧، ١٢١ .

(٢٣) النص في ص ٩١ من تحقيق أحمد راتب النفاخ. دار الأمانة. بيروت، ١٩٧٤ . ص ٩١ . ويراجع مناقشة العلمي لهذا الرأي ص ١٩٣ من كتابه « العروض العربي ». مرجع سابق.

(٢٤) راجع حاشية الدمنهوري ص ٦١، والعلمي ص ١٦٣ .

(٢٥) من هؤلاء فايل في دائرة المعارف الإسلامية ؛ وكمال أبو ديب في « البنية الإيقاعية للشعر العربي » ؛ ومحمد مندور في « الشعر العربي غناؤه، إنشاده، وزنه ». راجع حول آرائهم ومناقشة تفصيلية لها، دراستنا : « قضية النبر في الشعر العربي، ملاحظات حول منهج دراستها »، في كتاب «دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومي » مهدى للراحل الدكتور عبد العزيز الأهواني. مطبوعات القاهرة . مصر ١٩٨٤ .

(٢٦) راجع جدول تطور أوزان الشعر العربي في كتابنا : موسيقى الشعر عند جماعة أبوللو. دار المعارف. القاهرة ١٩٨٤ .

(٢٧) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن خوجه، دار الكتب الشرقية. تونس ١٩٦٦ .ص٢٦٤.

(٢٨) راجع محمد العلمي. مرجع سابق ص ٧٥ (في الهامش).

(٢٩) راجع على سبيل المثال : شوقي ضيف : المدارس النحوية. دار المعارف ط ٤ ١٩٧٩ . صفحات ٦، ٤٨-٥٣، ٩٤-٩٩ ؛ وعفيف دمشقية : المنطلقات التأسيسية والفنية للنحو العربي، معهد الإنماء العربي. طرابلس. بيروت ط ١، ١٩٧٨ ص ١٤٤-١٥٦، زكي نجيب محمود : المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري. دار الشروق، القاهرة ط ٣، ١٩٨١، ص ٩١.

(٣٠) للقياس تعريفان في التراث العربي. الأول معناه مساواة فرع لأصل، أو مساواة المسكوت عنه للنصوص والثاني حمل الشيء على الشيء أو بذل الجهد في طلب الحق أو إلحاق المختلف فيه بالمتفق عليه.

راجع محمد الكتاني ؛ جدل العقل والنقل في مناهج التفكير الاسلامي. دار الثقافة. الدار البيضاء، ١٩٩٢ ص ٦٠٦. وفي ضوء هذين التعريفين، يبدو لنا أن الخليل كان أميل إلى المعنى الأول، في حين أن الأخفش كان أميل إلى المعني الثاني .

(٣١) نقلاً عن أمجد الطرابلسي : نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب. دار قرطبة للطباعة والنشر. الدار البيضاء. المغرب ١٩٨٦، ص ٩٤

(٣٢) شكري عياد. موسيقي الشعر العربي ط ١، ص ١٥.

وراجع أيضاً William Marcais: la lecxicograpie

و Actes dela Conferene Faiteen 1940 Rabat

(Institut des hautes etudes Marocainnes). p 153

(٣٣) راجع حول هذا المذهب : طيب تيزيني. مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط. دار دمشق، دمشق، ط ٥، ١٩٨١. ص ٢٣٥. وحسين مروة : النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية. دار الفارابي، بيروت ط ٤، ١٩٨١، ج ١، ص ٧٢٥ وما بعدها.

(٣٤) مقدمة « كتاب» سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ ج ١، ص ٤. وفي بغية الوعاة يقول السيوطي ٥٩٠/١ « وكان معتزلياً حدث عن الكلبي والنخعي وهشام بن عروة. ويقول الزبيدي في طبقات النحويين واللغويين : ص٧٤ « كان قدرياً شمرياً ولم يكن يغلو في القدر ». ويقول القفطي في أنباء الرواة ٣٨/٢ : « كان الأخفش غلام أبي شمر، وكان على مذهبه، وهم صنف من القدرية نسبوا إلى أبي شمر » نقلاً عن د. هدي محمود قراعة، مقدمة تحقيق كتاب معاني القرآن للأخفش.

(٣٥) يقول عبد القاهر البغدادي في « الفرق بين الفرق (تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، ص ٢٠٥-٢٠٦) ؛ أن المرجئة القدرية كأبي شمر وابن شبيب وعيلان وصالح قبة : اختلفوا في الإيمان « فقال أبو شمر : الإيمان هو المعرفة والإقرار بالله تعالى، وبما جاء من عنده مما اجتمعت عليه الأمة،كالصلاة والزكاة

والصيام والحج،وتحريم الميتة، والدم ولحم الجنزير، ووطء المحارم ونحو ذلك، وما عرف بالعقل من عدل الإيمان وتوحيده ونفي التشبيه عنه،وأراد بالعقل قوله بالقدر، وأراد بالتوحيد نفيه عن الله صفاته الأزلية...وهذه الفرقة عند أهل السنة والجماعة أكفر أصناف المرجئة، لأنها جمعت بين ضلالتي القدر والإرجاء، والعدل الذي أشار إليه أبوشمر شرك على الحقيقة، لأنه أراد به إثبات خالقين كبيرين غير الله تعالى، وتوحيده الذي أشار إليه تعطيل، لأنه أراد نفي علم الله تعالى وقدرته ورؤيته وسائر صفاته الأزلية »

ويقول الأشعري في مقالات الإسلاميين، مرجع سابق ج ١ ص ١٩٨ عن أبي شمر : «والفرقة الرابعة منهم [المرجئة] وهم أصحاب « أبي شمر » و« يونس » يزعمون أن الإيمان المعرفة بالله والخضوع له والمحبة له بالقلب والإقرار به أنه واحد ليس كمثله شيء، ما لم تقم عليه حجة الأنبياء... ».

وفي « كتاب أصول العدل والتوحيد » للقاسم بن ابراهيم بن اسماعيل الرسي ورد : « روي عن رسول الله صلي عليه وعلى أهله أنه قال : « صنفان من أمتي لعنوا على لسان سبعين نبياً : القدرية والمرجئة. قيل ومن القدرية والمرجئة يا رسول الله ؛ فقال : أما القدرية، فالذين يعملون بالمعاصي ويقولون هي من عند الله وهو قدرها علينا. وأما المرجئة فهم الذين يقولون : الإيمان قول بلا عمل. فهذان قولان فيهما ذهاب الإسلام كله ووقوع كل ». وذلك إن القدرية زعمت أن الله جل ثناؤه أدخل العباد في المعاصي وحملهم عليها وقدرها٣٧٣٧معصية.٠ عليهم وخلقها فيهم، فهم لا يمتنعون منها ولا يستطيعون تركها.

وأما المرجئة فرخصوا في المعاصي وأطمعوا أصلها في الجنة بلا رجوع ولا توبة، وشككوا الخلق في وعيد الله، وزعموا أن من « ارتكب » كبيرة من معاصي الله مؤمن كامل الإيمان عند الله بعد أن يكون مقراً بالتوحيد، وأن جميع أعمال المؤمنين : الصلاة والزكاة والصيام والحج، وغير ذلك ليست من الإيمان ولا من دين الله »

راجع النص في كتاب محمد عمارة : رسائل العدل والتوحيد، دراسة وتحقيق، دار الشروق. القاهرة ١٩٨٨ ص ١٤٧-١٤٨ . وراجع أيضاً البيان والتبيين للجاحظ تحقيق عبد السلام هارون مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٤٩ ج ١ ص ٩١ ،د.ت. ونصر حامد أبو زيد : الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز في القرآن عند المعتزلة. دار التنوير. بيروت ١٩٨٢ ص ٢٠ .

(٣٦) راجع الأشعري : المرجع السابق، ج ٢، ص٨ ، وأيضاً حسين مروة. مرجع سابق ص ٧٤٢، ص ٦١٥، ص ٦٤٩ . وراجع أيضاً عبد الرحمن بدوي : مذاهب الإسلاميين . دار العلم للملايين . بيروت. ج ١ ص ١٨١، ١٨٢، ١٨٦، ٢٢٣، ٢٣٤، ٣٠٢، ٣٠٣.

(٣٧) الأشعري : مقالات الإسلاميين. ج ٢ ص ١٠١.

القسم الثاني

الوثيقة

كتاب العروض

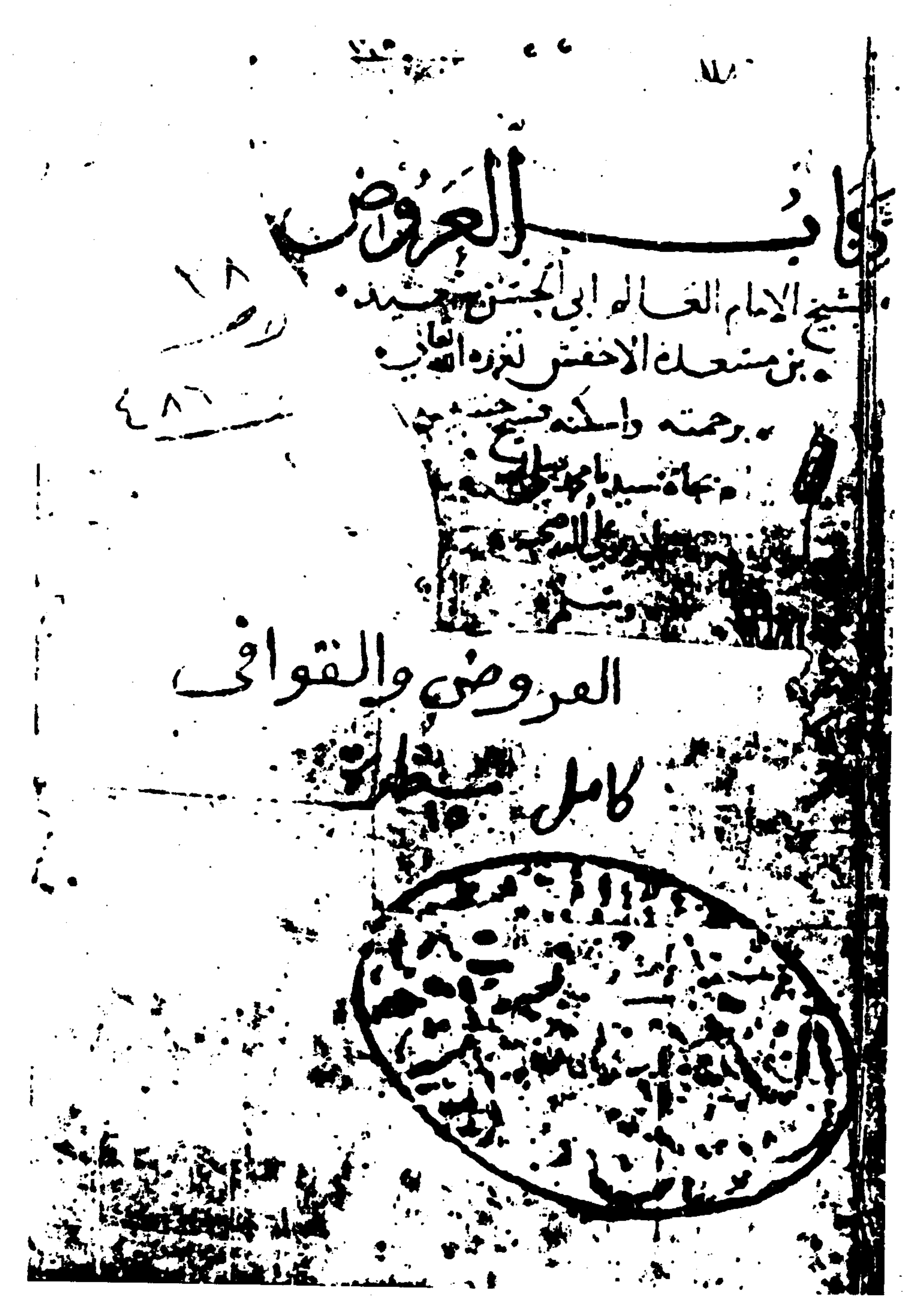
للشيخ الإمام العالم أبي الحسن سعيد
بن مسعدة الأخفش تغمده اللّه تعالى
برحمته وأسكنه فسيح جنته
بجاه سيدنا محمد صلى اللّه عليه
وعلى آله وصحبه أجمعين .







صورة الغلاف الخارجي


كتاب العروض
للشيخ الإمام العالم أبي الحسن سعيد
بن مسعدة الأخفش تغمده الله تعالى
برحمته وأسكنه فسيح جنته
العروض والقوافي
كامل

صورة الغلاف

أن تحل به ولذلك جميع السواكن، فأما المتحرك فكل حرف مضموم أو مكسور

أو مفتوح نحو باء كَبُرَ وكَبِرَ وكَبَرَ وإنما تعرف المتحرك بأن تروم منه

السكون فإن وصلت إلى ذلك فهو متحرك لأن الساكن أقل من المتحرك ومن

هذا أنك إذا أزلته إلى غير السكون لم يزل إلا إلى حركة أخرى نحو أزلت

كَبُرَ إلى الفتح لقلت كَبَرَ وإلى الضم قلت كَبُرَ فيصير إلى تحويل لا يكون

غيره إلا أن تثقله فيصير حرفين. هذا باب التثقيل والتخفيف

اعلم أن الخفيف يكون ساكنا نحو راء بُرْدٍ ومتحركا بالحركات كلها

نحو باء كَبُرَ وكَبِرَ وكَبَرَ وتعرف أنه خفيف بأن تروم ضده التثقيل

فإن وصلت إلى ذلك ورأيت الحرف قد تغير ودخله ما لم يكن فيه علمت أنه

خفيف ألا ترى أنك إذا أردت أن تثقل باء كَبُرَ لقلت كَبَّرَ ولو كانت ثقيلة

لم تدخل عليها ثقلا مع ثقلها فأما الثقيل فهو حرفان في اللفظ الأول منهما

ساكن والثاني متحرك وهو في الكتاب حرف واحد نحو راء شرّ فيدلك

على ثقل الراء أنك تقدر أن تخففها فتقول شرْ ولا تستطيع أن تدخل

عليها ثقلا مع ثقلها وتعرف الثقيل بأن تروم فيها الخفة فإن وصلت إليها

عرفت أنه كان ثقيلا وتروم فإن لم تصل فيه إلى الترام في الحرف عرفت

صورة الصفحة الأولى من النسخة الأولى

بسم الله الرحمن الرحيم رب يسر وأعن

الحمد لله رب العالمين وصلى الله وسلم على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى آله وصحبه

أجمعين. هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره فأولا

[illegible] الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل والحروف لا تخلو من أن

تكون ساكنة أو متحركة لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخرج من

أن يكون مضموما أو مكسورا أو مفتوحا أو موقوفا لا يكون في الحروف

غير هذا في شيء من اللفظ وسأضع لك على هذا بابا [illegible] الحروف [illegible]

هذا باب الساكن والمتحرك

اعلم أن الساكن من الخفيف هو الموقوف الذي ما ليس فيه رفع ولا جر ولا نصب

[illegible] وهذا [illegible] ما يعرف الساكن من المتحرك بأن [illegible]

عليه فإن هو صار على النفس فليس بساكن وإن لم يثقل على النفس فهو ساكن

ووجه آخر أن تروم فيها الحركة فإن قدرت على أن [illegible] متحرك [illegible]

أنه ما كان ساكنا واعلم لو كان متحركا لم تقدر على أن تدخل فيه [illegible] من الحرف

إلا أنك ترى أن رأيت برد لا تستطيع أن تنقصها وإنك تستطيع أن تحركه

فتقول [illegible] وبرد وإن كان ليس في الكلام غير [illegible] فلا تستطيع

صورة الصفحة الأولى من النسخة الثانية

لان الحرف الذي بعدها قد اخل به وموضع فيجعه جايز ولم نر شيئا امتنع من الزحاف لاخلال بما بعده وجاز في العروض فعل وفعول ساكنة اللام في قول الخليل لان هذا الشعر جا له ما ذكرت لك ولذلك اجازوا فعل في العروض الذي على ستة اذا كان قبله حرف لين وقد طرح بعضهم فعول في العروض وقال لـــــئلا يجتمع حرفان ساكنان في الشعر وقد اخبرني من اثق به عن الخليل انه قال له هل تجيز هذا فقال قلت لا قال قد جاء ثم انشدني

• فرمنا القصاص وكان التقاص حقا وعدلا على المسلمينا •

فلو كان هذا هو وصنعة كما يزعمون لم يحتج به • واجزنا فعل في الضرب اذا كان قبله حرف لين على القياس لانه اذ جاز في العروض فهو في الضرب اجوز • والله اعلم تم

جمع اسما البحور في قوله

طويل مديد والبسيط ووافر وكامل اهزاج الاراجيز ارمل
سريع سريح والخفيف مضارع ومقتضب المجتث قرب لتفضل

صورة الصفحة الأخيرة

بسم الله الرحمن الرحيم
ربَّ يسَر وأعن

الحمد لله رب العالمين، وصلى الله وسلم على سيدنا محمد خاتم النبيين وعلى آله وصحبه أجمعين.

هذا كتاب ما يعرف به وزن الشعر واستقامته من انكساره. فأول ذلك علم الساكن والمتحرك والخفيف والثقيل. والحروف لا تخلو[1]. من أن تكون ساكنة أو متحركة، لأنه ليس من حروف العرب ولا غيرها شيء يخلو من أن يكون مضموماً أو مكسوراً أو مفتوحاً أو موقوفاً. لا يكون في الحروف غير هذا في شيء من اللفظ. وسأضع لك علامات تدل على الحروف إن شاء الله تعالى.

(١) في الأصل (تخلوا) بزيادة ألف مد. وهذه طريقة كانت معهودة في الكتابة العربية القديمة : إضافة ألف إلي كل ما آخره واو مد. والآن نحذفها من كتابتنا العربية إلا إذا كانت الواو واو الجماعة . وقد سرنا، هنا، وفيما يلي من النص، على هذا النمط المعاصر .

هذا باب الساكن والمتحرك

اعلم أن الساكن منٍ الحروف هو الموقوف الذي ما ليس فيه رفع ولا جر ولا نصب، نحو ميم عَمْرو وراء بَرد. وإنمايعرف الساكن من المتحرك بأن تنقصه مما هو عليه، فإن وصلت إلى نقصه فليس بساكن، وإن لم تصل إلى نقصه فهو ساكن.

ووجه آخر أن تروم فيه الحركة، فإن قدرت على زيادة تحريكٍ عرفت أنه قد كان ساكناً،
وأنه لو كان متحركاً لم تقدِرِ عليِ أن تدخل فيه حركة أخرى ألا «أن »(١) ترى أن راءَ برْدِ لا
١ تستطيع أن تحركها فتقول برء وبرد وبرِد ؛ وإن كان ليس في الكلام ؛ غير أنك قد تستطيع / أن
تكلم به. وكذلك جميع السواكن.

فأما المتحرك فكل حرف مضموم أومكسور أو مفتوح نحو باء كُبَر وكبِرَ وكبَرَ. وإنما يعرف المتحرك بأن تروم فيه السكون، فإن وصلت إلى ذلك فهو متحرك لأن السَاكنِ أقل من المتحرك. ومعِ هذا أنك إذا أزلته إلِى غِير السكون لم يزل إلا إلى حركة أخرى. فلو أزلتَ كبرِ إلى الفتح لقلت كبَرَ وإلى الضَم قلتَ كبرَ فيصير إلى تحريك لا يكون فيه غيره إلا أن يثقله(٢) فَيصير حرفين.

❖

(١) كذا في الأصل ولعلها زائدة

(٢) كذا في الأصل والأقرب إلي السياق أن تكون بالتاء .

هذا باب الثقيل والخفيف

اعلم أن الخفيف يكون ساكناً نحو راء بُرْدٍ ومتحركاً بالحركات كلها نحو باء كُبَرَ وكبِرَ وكبَرَ. ويعرف أنه خفيف بأن تروم فيه التثقيل فإن وصلت إلى ذلك ورأيت الحرف قد تغيّرً ودخله ما لم يكن فيه علمت أنه خفيف. ألا ترd أنك إذا أردت أن تثقل باء كَبِر لقلت كبّر، فلو كانت ثقيلة لم تدخل عليها ثقلاً مع ثقلها.

فإما الثقيل فحرفان في اللفظ، الأول منهما ساكن والثاني متحرك. وهو في الكتاب حرف واحد نحو راء شرّ. ويدلك على ثقل الراء أنك تقدر أن تخففها فتقول شر. ولا تستطيع أن تدخل عليها ثقلاً مع ثقلها. ويعرف الثقيل بأن تروم فيه الخفة فإن وصلت إليها عرفت أنه كان
٢ ثقيلاً، أو تروم [الثقل][1] فإن لم تصل فيه إلى أكثر مما في الحرف عرفت / أنه كان ثقيلاً لأنه لا يكون في حرف أكثر من الثقيل.

وكل الحروف تكون ساكناً ومتحركاً، وخفيفاً وثقيلاً، إلا الألف والنون الخفيفة. وذلك لأن [2] الألف تكون ساكنة أبدا نحو ألف ذا وقفا، ونون منك، لأن هذه الألفات لا يوصل إلى تحريكهن بالهمز. والهمزة ليست بالألف، وهي حرف على حياله وإن كانت تكتب ألفاً. ومخرج نون منك من الخياشيم وليس لها موضع في الفم ولا الحلق. فإذا حركتها كان مخرجها من الفم والخياشيم فقلت منك. وإن حركت ذا فقلت ذأ فهمزت.

وللحروف علامات وضعت ليستدل بها [عليها]. فللسواكن خا تجعل فوقها. وللثقيل شين فوقه. وللمضموم غير المنون واو. وللمكسور خط من تحته. وللمفتوح خط من فوقه. فإن كان شيء من هذا منوناً جعلت له نقطتين.



(١) إضافة للتوضيح

(٢) في الأصل كلمة غير مقروءة وقد أثبتناها على ما تصورنا أنه الأصح .

هذا باب الهجاء

اعلم أن هجاء الحرف على حرفين فوجه محذوف يستغنون بما أبقوا عما ألقوا لأن فيه دليلاً، نحو حذفهم ألف خالد[١] وألف دراهم وهمزة مآرب وواو رؤوس وألف آدم لأن فيما أبقوا دليلاً، فكان الأقلُّ أخفَّ عليهم مؤونة. والوجه الآخر أنهم يزيدون ليفصلوا بين الشيئين نحو الواو
٣ في عمرو زادوها ليفصلوا بينه وبين / عمر. والألف التي في مائه فصلوا [٢] بينها وبين مئه، والألف التي في فعلوا، لأن هذه الواو قد تكون في نحو «كفروا». فإن لم يكن معها ألف ظن القارئ أنها «كفر» دخلها واو العطف فيرى أنها كفر وفعل، وليس يحسب الحروف على الكتاب[٣] في الشعر، لأن الكتابَ إنما يحسب منها ما جرى على اللسان في الإدراج لا في الوقف،لأن كل حرف تقف عليه فهو ساكن، فانظر ما هو في إدراجه ثم احتسب به على ذلك. ألا ترى أن التنوين يحتسب به في الشعر حرفاً وهو لا يكون في الكتاب، لأن حروف الشعر الأذن. والسمع تعرّف استقامته من انكساره، وحروف الكتاب للعين.

❖

(١) في الأصل جاءت علي هيئة خلد، وربما تكون الألف قد اشتبكت مع اللام أثناء النسخ.

(٢) فراغ بقدر صفحتين أو تسعة وعشرين سطراً، نتيجة لتآكل ورق المخطوطة وقد وجدناها أوضح في نسخة دار الكتب فحققناها مع المقارنة بتحقيق الدكتور عبد الدايم صفحات ١١٥ – ١١٨ .

(٣) يقصد الكتابة أو الخط

هذا باب الإبتداء والوقف

اعلم أنه لا يبتدأ بساكن، لأنه يلطف ويخفي فيُخفض اللسان فيه، ولا يبتدأ بالثقيل [١]، لأن الثقيلِ أوله ساكن، فلا يبتدأ إلا بحرف خفيف متحرك نحو باء بَرد، لأنها خفيفة متحركة، وكاف كَبرَ متحركة خفيفة، فلو رمت فيها التثقيل أو السكون لم تصل إليه، فإنما صار الساكن أخيراً أقوىَ، لأنه يعتمد على ما قبله فيقوي عن اعتماده على ما بعده، [أنك نطقت ما بعده] [٢] وقد فرغت، فمضي ثقله وخفته وحسنه وقبحه.

٤ وإنما كانت الحركة / في الابتداء، ولم يكن الساكن، وثبت الساكن عند السكوت، ولم يثبت المتحرك، لأنك إذا ابتدأت فأنت في التحريك، فلمَّاكنت في جنس الحركة، قويت، إذا سكنت فأنت في سكونٍ، فقوي الساكن، ولم يدخل الحركة فيما قوي من السكون.

واعلم أنك لا تقف على حرف، متحركاً أو ساكناً، إلا أسكنته في اللفظ، وإن كان قد يتحرك في الإدراج، وإنما منع الحركة أن تدخل مع الوقف، أنها لطفت، قلت : فجفا اللسان عنها في الوقف كما جفا في الساكن أن يبتدأ به، إلاَّ أن ناساً من العرب قد يرومون الحركة في الوقف، ويشمّون، فعلامة الرَّوم بحركة واوٍ، وعلامة الإشمام ميم، فيقولون : هذا خالد بالإشمام [وأما بالروم] [٣] فيقولون هذا خالد. وإنما راموا وأشموا ليبيِّنوا، أنه في الاتصال متحرك.

وقد ثقَّل قوم في الوقف فقالوا : خالد، لأنهم إذا ثقَّلوا كان الأول ساكناً، فعلم أن الآخر لا يكون إلا متحركاً. ومنهم من يقف على المثقَّل بالتثقيل، فيقول : هذا شرّْ ومنهم من يقول بالخفة فيقول شرْ، والشعراء في المقيد، يعتمدون على لغة من خفَّف فيخففون كل مثقل.

٥ قال : أصحوت اليوم أم شاقتْكَ هِرْ [٤] /

فراء هِرْ مثقَّلة مرفوعة ثم قال :

---

(١) يقصد المشدد المكون من ساكن ومتحرك .

(٢) غيرواضح في الأصل . وقد أضاف الدكتور عبد الدايم «لأنك نطقت» ، وأضفنا«ما بعده » .

(٣) إضافة الدكتور عبد الدايم .

(٤) مطلع قصيدة لطرفة بن العبد . ديوانه ط تازان ١٩٠٩ . ص٦٣ نقلاً عن معجم شواهد العربية لعبد السلام هارون . الخانجي ط ١٩٧٢ جـ ١ ص١٣٤ .

ومن الحبِّ جنون ذو سُعُر [1]

فراء السُّعُر خفيفة. ويدلك على الحرف الذي يقف عليه أنه ساكن أبدا أنهم يجمعون في القوافي المقيدة بين الساكن والمتحرك والثقيل والخفيف.

❖

(١) الشطرة الثانية من البيت السابق وروايتها في الديوان (مستعر) بدلاً من (ذو سعر).

هذا باب جمع المتحرك والساكن

اعلم أنه لا يجتمع في الشعر خمسة أحرف متحركة لا يُفصل بينها بساكن، كما لم يجمع بين ساكنين. وقد يكون فيه أربعة متحركة ولكن قليل، لأن أربع متحركات لا يجتمعن في كلمة واحدة في غير الشعر إلا في محذوف منه ساكن نحو عُلَبِط [1]. سمعنا من العرب من يقول علابط فالألف تفصل بين المتحركات ويحذفها بعضهم استخفافاً والأصل إلحاقها. وقد يكثر الجمع بين المتحركات في وصل الكلام إذا لم يكن كلمة واحدة نحو ذهب حسن، تجمع بين ست متحركات وأكثر.

وأحسن ما يكون عليه الشعر أن يبنى على متحركين بينهما ساكن أو متحركين بين ساكنين. فهذا أعدل الشعر وأحسنه. فإذا كثرت سواكنه ومتحركاته على غير هذه الصفة قبح. وكثرة المتحركات أحسن من كثرة السواكن.

واعلم أنه لا يجتمع في حشو الشعر ساكنان ليس بينهما متحرك، لأن الساكن أقل/ الحروف وألطفها، وهو حرف ميت. فلطف جمع بين ساكنين لأن الأول قد يسكت عليه فلم يجز استئناف[2] الساكن الثاني إذا كان متصلاً بكلام لأنه كاستئناف الساكن. وقد يجمع بينهما في بعض القوافي في موضع وقف، ولا يكون الأول في ذلك إلا حرف لين لضعف الساكن. وقد يجتمع في الوقف الساكنان نحو قال وعمرو. وقد يجمع بين الساكنين في الكلام في غير الوقف إذا كان الأول من حروف المد واللين وكان الثاني مدغماً نحو ألف شابّة، لأن الباء ثقيلة فأولها ساكن، وأُصيمّ تصغيرأصم وواو تمودّ الثوب :الدال ثقيلة فأولها ساكن والميم ساكنة والميم من أصيمّ [3]. كذلك.

---

(١) جاء في لسان العرب: مادة علبط: «غنم عُلَبِطة أولها الخمسون والمائة إلى ما بلغت من العدة. وقيل هي الكثيرة. وقال اللحياني علبطة من الضأن أي قطعةَ ؛ فخص به الضأن. ورجل علبط وعلابط ضخم عظيم. ناقة علبطة عظيمة، وصدر علبط عريض، ولبن علبط رائب متكبد خاثر جداً. وقيل كل غليظ علبط وكل ذلك محذوف من فعالل وليس بأصل لأنه لا تتوالى إلى أربع حركات في كلمة واحدة».

(٢) في الأصل «استيناف»، وهذه طريقة قديمة في كتابة الهمزة، وقد أجريناها ومثيلاتها في بقية النص على المعتاد في زماننا. وكلمة لطف في بداية الجملة تجعل المعنى ملتبساً.

(٣) تمودّ الثوب واضحة الدلالة على ما يقصد ، ولكن أصيم غير واضحة بسبب صعوبة نطق الميم مشددة.

وقد يجمعون بين ساكنين وليس الآخر منهما مدغماً نحو عَاجْ عاجْ في زجر الناقة وعَايْ عَايْ في دعائها وهَايْ هَايْ زيد وآي زيد. وسمعت من العرب من يهمز ألف دابّة ويحرك كراهية أن يجمع بين ساكنين. وإنما احتملوا الجمع بين ساكنين إذا كان الآخر منهما مدغماً لأن المدة كأنها عوض من الحركة، ألا ترى أنها في بعض القوافي المنقوصة ليستدرك بها ما نقص منها. وكانت المدة مع المدغم أحسن لأن المدغم حرف واحد في الكتاب. وقد جمعوا

٧ بين/ ساكنين وليس الأول بحرف لين يقول للحمارحرّْ والأتان زرّْ والبغل غدّْ(١) .وذا عندنا على الوقف.

❖

(٣) دعاء البغل عدس. وربما تكون النقطة هنا زائدة والسين محذوفة علي سبيل الوقف حيث الشاهد ، الأمر نفسه مع حر وزر اللتين بحثنا عنهما في اللسان وفي فقه اللغة وسر العربية للثعالبي فلم نجدهما . وقد يكون أصلهما حار وزار .

هذا باب تفسير الأصوات

اعلم أن الكلام أصوات مؤلفة. فأقل الأصوات في تأليفها الحركة، وأطول منها الحرف الساكن لأن الحركة لا تكون إلا في حرف ولا تكون حرفاً. والمتحرك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة. وقولهم ساكن أي لا حركة فيه [فالمتحرك أطول من الساكن لأنه حرف وحركة وقولهم ساكنِ أي لا حركة فيه](١) فالمتحرك حرف حي والساكن ميت. وكل متحرك فهو ترجيع والساكن مد.

وأقل ما ينفصل من الأصوات فلا يوصل بما قبله ولا بما بعده حرفان، الأول منهما متحرك لأنه لا يبتدأ إلا بمتحرك والثاني ساكن لأن كل ما تقف(٢) عليه يسكن. ولا تصل إلى أن تفرد من الأصوات أقل من ذا. وهذا نحوها، وقط. ولم يوصل إلى المتحرك أن يفرد، لأنه تقف عليه فيسكن، والساكن لا يبتدأ به. وأقل ما يفرد بعد الحرفين أن تزيد عليهما ساكناً، تقول في قط قَطّْ(٣) فتثقل الطاء وتقول في ها هاءْ(٤) مد الألف. ولا تزيد أقل من ذا لأنك إن زدت الحركة لم تقدر عليها في الوقف. ولكن أقل ما تزيد على الحرفين إذا وصلتهما الحركة، لأنك / تقدر عليها في الانفصال لأنها تعتمد على ما بعدها. وذلك أنك تهمز ألفها فتقول ها هأ. وتحرك قطْ فتقول قطُّ قطْ. ٨

وإنما ذكرنا هذا لإجراء الشعر وتأليفه لأنه لا يكون جزء أقل من حرفين الآخر منهما ساكن نحو قل. وذكرنا لك السبب. والسبب حرفان الآخر منهما ساكن وهو كل موضع يجوز فيه الزحاف. وقد يقرن السببان فيكون فُلْ فُلْ وهو صدر مستفعلن. وهما السببان المقرونان. ويكونان مفروقين، فيكون سبب في أول الجزء وسبب في آخره. ويكون السبب المقرون متحرك

(١) تكرار في الأصل
(٢) في الأصل (يقف) ورأينا أنها بالتاء أصلح للسياق
(٣) في الأصل (قطُّ) بتحريك الطاء وهذا لا يتسق مع مقصود المؤلف لأن الزيادة ستكون متحركاً وليس ساكناً كما يقول ، ولذلك أسكناها بالتشديد .
(٤) في الأصل بفتح الهمزة وقد أسكناها حتى تتفق مع مقصود المؤلف كما فهمناه في الهامش السابق .

الثاني فيكون فُلُ فُلْ نحو صدر متفاعلن وآخر مفاعلتن.

فأما الوتد فهو الموضع الذي لا يجوز فيه زحافٍ، وهو ثلاثة أحرف. وأما الوتد المجموع فهو فَعَل نحو علن من مستفعلن.والوتد المفروق نحو فَعْلُ نحو :لات في مفعولات.

❖

هذا باب تفسير العروض وكيف وضعت والاحتجاج على من خالف أبنية العرب

أما وضع العروض فإنهم جمعوا كل ما وصل إليهم من أبنية العرب فعرفوا عدد حروفها
ساكنها ومتحركها. وهذا البناء المؤلف من الكلام هو الذي تسميه العرب شعراً. فما وافق هذا
البناء الذي سمته العرب شعراً في عدد / حروفه ساكنة ومتحركة، فهو شعر، وما خالفه وإن ٩
أشبهه في بعض الأشياء فليس اسمه شعراً، لأن الأسماء لا تقاس، وإنما تسمّى ما سمّوا بالاسم
الذي وضعوا عليه. ألا ترى أن الحائط مرتفع من الأرض وليس كل ما ارتفع من الأرض فهو
حائط، لأن الدكان [١] والرابية مرتفعان من الأرض وليسا حائطين. فمن زعم أن كلّ ما ألفه
شعر لأنه مؤلف، فليقل إن الدكان حائط لأنه مرتفع من الأرض، وليقل إن الخطبة والرسالة شعر
لأنه مؤلف. فإن قال إنما يكون الشعر على[٢] ما أُلّف على مثال ما أَلّفت العرب الشعر وإن قصر
وإن طال، فليقل إن الدكان حائط لأنه مرتفع عن الأرض كما ارتفع الحائط.

وإن قال ألست تسمي كلام أهل الحضر عربياً وليس بفصيح، فهلاّ يُسمّى هذا البناء
الذي يراد به بناء العرب وإن قصر عنه وإن طال شعراً كما سميت هذا عربياً ولم يبلغ فصاحتهم؟
فإنما سميت هذا عربياً لأنها حروف العرب وتأليفهم وإن لم تكن أفصح من فصاحتهم. وهذا
البناء أيضاً من أبنية العرب وهو عربي غير أنك نقصته أو زدت فيه. فإنما تكلمت ببعض البناء
الذي تسميه العرب شعراً ولم تكلّم به كله. فبعض البناء لا يكون بيتاً، وإن تكلمت ببناء بيت
وزيادة أفسدت البيت ولم يبلغ أن يكون / بيتين. ١٠

فإن قيل وهل أحطتم بالأبنية كلها؟ ألست لا تدري لعل أبنية كثيرة لم تسمع بها؟
قلت: بلى، غير أني لا أجيز إلا ما سمعت، كما أنه لو قلتَ مررت بأبوك غيرتُه، وإن كنتُ لا
أدري لعل هذه لغة للعرب. وكذلك بعض ذلك البناء الذي لم نسمع به. فإن قال قائل: أليس
أول من بنى الشعر إنما بنى بناء أو بناءين ولم يأت على الأبنية كلها ثم زاد الذي بعده، فلم

(١) « الدكان الدكة المبنية للجلوس عليها » لسان العرب مادة دكن.

(٢) ربما كان الأصح حذف (علي) هذه - رغم وضوحها في النص - لأنها تجعل الجملة ملتفة.

يزل يجوز لهم أن يزيدوا ؟ فكيف لا تجوز الزيادة ؟ قلت أما من بنى من العرب الذين سجيتهم العربية بناءً فهو جائز وإن لم يكن سمعه من قبل، كما أني إذا سمعت منه لغة وهو فصيح أخذت بها. فإذا كان ذلك البناء ممن [١] ليست سجيته العربية لم آخذ عنه كما لا آخذ عنه اللغة.

فإن قال كيف جمعتم الأجزاء المزاحف فيها في البيت وأنتم لم تجدوا ذلك مجتمعاً ؟
وكيف زاحفتم في كل جزء وجدتم فيه الزحاف في موضع أو موضعين، وعسى أن يكون ذلك
في أول البيت أو آخره أو أوسطه خاصة فأجزتموه أنتم في كل موضع منه ؟ فلأن من الأجزاء ما
قد رأينا العرب زاحفت فيه في غير موضع، وأكثروا من الزحاف فيه فنحمله على الأكثر في
كلامهم ولا نحمله على الشاذ. ألا ترى أنّا إذا وجدنا ياءً أو واواً في أكثر من ثلاثة أحرفٍ أو
ألفاً لا ندري ما أصلها / حملناها أبداً على الزيادة ؟ وإذا جاءت الهمزة في أول الاسم على ١١
أربعة أحرف نحو أفكَلَ [٢] جعلناها زائدة، فمن لم يقل ذلك لم يقل ذا.

ومن قال إن الشعر ما أريد به الشعر فجاء على هذا البناء فليس بشعر ؛ قلت فغير الشعر لم يُرَد به غير الشعر فليس هو غير الشعر، لأنه لم يُرَد به غير الشعر، وليس هو شعراً لأنه لم يُرَد به شعر فما هو ؟

ومن أراد الشعر فلم يجئ ببناء الشعر فكيف هو غير الشعر ولم يُرَد ذلك، وقد زعمت أنه لا بد من إرادة، فإذا خصصت الشعر بالإرادة فلمه[٣] ؛ ومما جاء من البيوت المجتمع فيها الزحاف قول لبيد :

فلا تؤول إذا يؤول ولا

تدنو إليه إذا هو اقتربا [٤]

والقصيدة من المنسرح. وقال آخر وهو من الهزج مكفوف :

---

(١) في الأصل (بمن) بالباء، ورأينا أن الأصلح للسياق (ممن) فأثبتناها.
(٢) الأفكَل الرعدة . اللسان :مادة فكل .
(٣) المعني في الفقرة غامض بسبب الإكثار من استخدام النفي ونفي النفي. ونظن أن قصد المؤلف هو الرد علي من يرى الإرادة معياراً لشعرية الشعر، دون الرجوع إلى تقاليد العرب في بناء الشعر. والمقصود هنا الوزن أو (عدد الحروف ساكنها ومتحركها).
(٤) هكذا في الأصل . ولم نستطيع التأكد من النسبة

فهذان يذودان

وذا من كثب يرمي [1]

وقال العجاج من الرجز : فهن يعكفن به إذا حجا [2]

مفاعلن مفتعلن مفاعلن

وقال آخر من الكامل :

يا جار لا تجهل على أشياخنا

إنّا ذوو السَّورات والأحلام [3]

١٢ وقال امرؤ القيس فزاحف في الأجزاء كلها : /

سماحة ذا وبرٌّ ذا ووفاء ذا

ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر [4]

وقال عنترة :

إني امرؤ من خير عبس منصبا [5]

شطري وأحمي سائري بالمنصل [6]

وقال : ذهب الدهر بحُجْر

---

(١) البيت لعبد الله بن الزبعرى راجع الأغاني ، ط دار الكتب ٦٢/١ ؛ ومصادر أخرى أشار إليها محقق كتاب « الكافي في العروض والقوافي » للخطيب التبريزي . الخانجي ص ٧٥ .

(٢) النسبة إلي العجاج صحيحة . راجع اللسان ط بولاق جـ ١٨ ص ١٨١ ؛ وجمهرة اللغة جـ ٣ ص ٣٢٥ .

(٣) قد يكون لعبيد الأبرص أو لمهلهل بن ربيعة . راجع معجم شواهد العربية ص ٣٧٦

(٤) جاء في الهامش : «هذا من بحر الطويل وأجزاؤه كلها مقبوضة » . والبيت صحيح النسبة إلى امرئ القيس . راجع ديوانه ط دار المعارف ١٩٥٨ ص ١١٣ .

(٥) أسفلها منصبي . وهي الأصح في الديوان .

(٦) النسبة إلي عنترة صحيحة ، والبيت من قصيدة مطلعها :

طال الثواء على رسوم المنزل

بين اللكيك وبين ذات الحرمل

راجع الديوان ، ط دار صادر بيروت ١٩٦٦ . ص٥٧ . وقد جاء في هامش المخطوطة : « هذا البيت من بحر الكامل وأجزاؤه كلها دخلها الإضمار. قال التبريزى : الدليل على أنه من الكامل ، أول القصيدة : طال الثواء على رسوم الـ [منزل] . » .

وبعمرو وقطام [1]

وقال : قيّده الحبُّ كما

قيد راع جملا [2]

وقال :

تلعّب باعث بذمة خالد

وأودى عصام في القرون الأوائل [3]

فزاحف في النصف كله.

وهذا مع جمعنا إياها فإنما وجدناها متفرقة مثل تأليفنا مسائل العربية. ولم نسمع ذلك التأليف من العرب، إنما سمعناها متفرقة فيكون جمعنا إياها جائزاً. ومن زعم أنه يأخذ الشعر بالاستماع، قلت فإذا استمع معك غيرك فقال لما تزعم أنه شعر ليس بشعر، ولما تزعم أنه ليس بشعر عندك هو شعر، فما حجتك عليه ؟ إن احتججت عليه بأنك تسمع ما(ما)[4] قال، أنا أيضاً أسمع. ومن زعم أنه يأخذه بالترنم والغناء، فإن الترنم يكسر الشعر ؛ وذلك، فالزيادة في
١٣ الحروف كسر. فإن قال هو تعديل الترنم قلت ولئن كان كذلك أليس هو كسر للبيت ؟ /

❖

(١) في الهامش : «هذا البيت من الضرب الثاني في العروض الثانية من بحر الرمل وأجزاؤه كلها مخبونة »
(٢) في الهامش جاء « هذا البيت من منهوك الرجز وأجزاؤه كلها مطوية » .
(٣) في الهامش جاء : «هذا البيت من بحرالطويل وأجزاء النصف الأول مزاحفة بالقبض كما ذكره الشيخ » يقصد الأخفش في المتن
(٤) كذا بالأصل والأظهر أنها زائدة .

هذا باب تغيير أول الكلمة وآخرها

أما هي وهو ولام الإضافة... فإن شئت أسكنت أوائلهن وإن شئت حركت. تقول لهو كلمك ولهى قالت وإن شئت أسكنت... الهاء، وإذا كان حرف ساكن قبل همزة متحركة، فإن شئت حذفت الهمزة، وألقيت حركتها على الساكن، فقلت في: من أبوك ؟ منبوك، ويريد: فيرميه، يريد: في أرميه.

إلاَّ أنَّ الألف لا تحول عليها الحركة في نحو: يأ با فلان. ويجوز في ألفات الوصل، إن شئت، في الابتداء، وفي أول النصف الثاني من البيت، ولا تحسن في شيء من الإدراج.

وألف الوصل نحو: ابِن، وكذلك كل ألف تسقط في التصغير، فهي ألف وصلٍ، تقول في ابن: بنيٌّ، وفي اسم سميٌّ ، فإذا لم تسقط فهي مقطوعة ؛ نحو: أخ وأب، تقول: أُخيٌّ وأُبيٌّ.

وإذا كانت ألف ولام في اسم لا تصل إلى أن تُدخل عليها ألفاً ولاماً أخريين ؛ فهي ألف وصل نحو: الذي والتي. وما وصلت إلىِ أن تدخل عليهَا ألفاً ولاماً أخريين، فهي قطع إلاَّ أ ن يكونا في مصدر الألف في أوله موصولة، وإن وصلت إلى أن تدخِل عليها ألفاً وذلك نحوَّ التئام، ألفه ألف وصل، وقد تقدر أن تدخِل عليها ألفاً ولاما.

والمقطوع نحو: ألواحِ وألوانٍ، لأنك تقدر أن تقول الألواح والألوان. وكل ألف في فعل
١٤ يفعل/ من ذلك الفعل - ياؤه مفتوحة - فهي ألف وصل نحو: يا زيد اذهب، ويا زيد انطلق، لأنك تقول يذهب وينطلق، فالياء مفتوحة إلا أن يكون في فعل المتكلم فيما يستقبل أو فيما هو فيه. فنقول: أنا انطلق في حاِجتك، إذا كان ينطلق فيها، وأنا انطلق فيها. فإن كان فيما مضى فهو ألف وصلٍ، فقول انطلقتَ. فإن انضَّمت الياء فهي قطع، نحو قولك: يا زيد أقبل، ويا زيد أحسن، لأنك تقول: يقبل ويحسن.

والألف التي مع اللام، خاصة تثبت في الاستفهام، ويسقط ما سواها من ألفات الوصل. وإنما أثبتوها، ليفرِق بين الاستفهام والخبر، ومن العرب من يثبتها في الدعاء فيقول: يا ألله اغفر،

ومنهم من يقول: يا لله فيحذف.

واعلِم أن الهاء التي تبينُ بها الحركات، في نحو ارمِه، وعليّهْ، ووازايداهْ، ويا عمّاهْ - إذا
كانوا يدعَونه - لا يثبت شيء منهن في الوصل، فإذا حذفتهن، فكان ما قبلِ شيء منهن ساكناً،
فلقيه ساكن، فاحذف الساكن الأول لاجتماع الساكنين، نحو: يا زيد العاقل، حذفت الألف به
لأنها ساكنة، ومثلها لام العاقل، وهي ساكنة. ومثله: هذبْنك، تحذف ألف هذا، لسكون الياء
من ابن، ويسقط ألف الوصل. وكذلك كل ساكنين، يجتمعان، لابد من حذف أحدهما، أو
١٥ تحريكه، فافهم هذا فإنه [يعين] [١] في التفسير على جميع ما تريد. إن شاء الله تعالي/

وأما هاءات التأنيث كلها، فإذا وصلتها صارت تاء. وكل ألف منقوصة وصلتها وهي في اسم منصرف أبدلت مكانها التنوين ولم يحتسب بها. فهذا يأتي لك على جميع ما فسَّر الخليل من تغيُّر أول الكلمة وآخرها، والزيادة فيها والنقصان، والتحريك والإسكان. ولابد لمن نظر في العروض أن يتعلم شيئاً من العربية، من ذلك حروف الرفع والنصب والجر والجزم، فليبتدأ بذلك قبل هذا، فإنه أقوى له عليه.

❖

(١) غامض في الأصل وهذا اقتراحي.

هذا باب ما يحتمله الشعر
مما يكون في الكلام ومما لا يكون في الكلام

اعلم أن هم إذا كان قبله حرف مكسورأو ياء ساكنة، إن شئت أسكنت ميمه في الوصل، وإن شئت حركتها وألحقتها ياءً أو واواً ساكنة نحو بِهِمْ وبهمُو وعليهمو وعليهمي وعليهم وبهمي . وميم الجماعة في غيرهم إن شئت أسكنتها في الوصل وإن شئت حركتها وألحقتها واو ساكنة نحو أنتمو، وقلتمو وأنتمْ وقلتمْ بإسكان الميم . غير أنها إذا لقيت الوصل فلابد من ضمها . وكذلك هم، إلا أن يكون قبلها ياء ساكنة أو حرف مكسور، فيكون فيها الضّم والكسر إذا اتصلت بحرف وصل . ومن العرب من يجري كُمْ مجرى هم .

١٦ وأما هاء الإضمار للمذكر، فإن كان قبلها حرف مكسور / ألحقتها في الوصل ياءً أو واواً نحو مررت بهي وبهو . وإن شئت حذفتها في الشعر وتركت الهاء متحركة . وبعض العرب يسكنها، وهي لغة لأزد السراة [1] . قال:

فظلْتُ لدى البيت العتيق أجيله

ومطواي مشتاقان له أرقان

فإن كان قبل الهاء ياء ساكنة حركت الهاء بالضم والكسر في الوصل ولم تلحقه [2] شيئاً نحو عليه وعليه يا فتى . وإن شئت ألحقتها ياءً أو واواً . والهاء في غير هذا تلحقها [3] في الوصل واواً نحو تأتهو وعندهو . وإن شئت حذفت هذا في الشعر وتركت الهاء متحركة . وقد سمعت من العرب من يحذفه في الكلام .

واعلم أن كل ياء أو واوٍ متحركتين في آخر كلمة وما قبلها متحرك، فإن شئت أسكنتها

---

(١) البيت ليعلي بن الأحوال الأزدي . وقد كتبت لدي في الأصل (لدا) . راجع الخصائص ١ : ١٢٨ ؛ المقتضب للمبرد ٣٩١١ (نقلاعن معجم شواهد العربية ص ٣٩٩) . وأزد السراة تجمع قبائل في اليمن وأبوهم هو أزدبن الغوث بن بنت مالك بن كهلان بن سبا وهو أسد بالسين أفصح. اللسان مادة (أزد).
(٢) في الأصل (يلحقه) فلا تتفق مع التركيب النحوي للجملة بنصب (شيئاً) ولذا غيرناها .
(٣) في الأصل (يلحقها) بالياء غيرناها لتصلح مع نصب (واواً) .

نحو رأيتُ أن تمضي وتغزو. قال:

وما سودتني عامر عن وراثة

أبى الله أن أسمو بأم ولا أب [1] ،

وقال رؤبة: سوّى مساحيهن تقطيط الحُقَقْ [2]

وهي وهو كل هذا إن شئت أسكنت آخره في الشعر. واعلم أن كل مالا ينصرف يجوز صرفه في الشعر نحو قصر الممدود. لا يجوز الحذف في الشعر فإذا قصرته فإنما تحذف حرفاً. ولا يجوز مد المقصور لأنه لا يجوز الزيادة إلا فيما كان من الجمع ثالث حروفه ألف وبعد الألف

١٧ حرفان /[3] نحو:

قوائمها إلى الركبات سود

وسائر خلقها بعدُ البهيمُ [4]

---

(١) لبيت لعامر بن الطفيل. راجع ديوانه. صادر بيروت ١٩٦٣ ص١٣. وراجع أيضاً معجم شواهد العربية ص٥٤.

(٢) في الهامش جاء: هذا البيت من قصيدته المرجزة المشهورة مطلعها:

وقاتم الأعماق خاوي المخترق

ثم قال فيها يصف فرساً:

قب من السعداء حقت في سرق

لواحق الأقراب فيها كالمقق

تكاد أيديهن تهوي في الزهق

من كفها شداً كأضرام الحرق

سوي مساحيهن تقطيط الحقق

تقليل ما قارعن من سمرالطرق

قوله مساحيهن، أي حوافرهن أراد أن حوافرها كأشد المساحي؛ وهي مسحاة وهي المجرفة الحديد. قوله تقطيط الحقق كما تقط الحقق جمع حقة. «شواهد العيني». والنسبة صحيحة. راجع اللسان مادة أون؛ وأيضاً ديوان رؤبة. جمع وليم بن الورد. ليبسك ١٩٠٣ (نقلا عن معجم شواهد العربية، ص٥٠٤).

(٣) يبدو من نسختي المخطوطة تواصل الصفحتين ١٧، ١٨ لكن سياق المعني يدعم وجهة نظر الدكتور عبد الدايم باحتمال سقوط صفحات بين الصفحتين، وبذلك تصبح الصفحة المرقمة هنا برقم (١٨) جزءاً من فصل جديد في المخطوطة يتحدث عن وزن الوافر.

(٤) لم نستطع معرفة قائل البيت.

وقال:

أري عـــيني مـا لـم تـريـاه

كـلانـا عـــالـم بـالـتـرهـات (١)

أخبرني من أثق به من الرواة أنه سمعه غير مهموز، ولا أرى الذين همزوا إلا لم يسمعوه من العرب. فإنما همزوا فراراً من الزحاف. ولو سمعت مثل هذا البيت لا أدري أهمزه العرب أم لا، حملته على ترك الهمزة لأنه الأكثر.

وكان الخليل لا يجيز إلقاء ياء مفاعيلن إذا كانت عروضاً ويقول إن العروض تشبه الضرب. ولأن الجزء الذي حذف يلي هذا الجزء، فكرهوا حذفه مع هذا، ولأن الجزء يصير مثل آخر الرجز. وكرهوا أن يكثر ذلك فيشبه الرجز[٢] .

ولم يسقطوا نون مفاعلتن لأن فيها ثلاثة أحرف متحركة، وبعدها حرفان متحركان، فتجتمع خمس متحركات. ولم يجيزوا المعاقبة[٣] إذا كانت[٤] مفاعيلن كما أجازوا في الكامل حين صارت مستفعلن لأن مستفعلن جزء يلقي سينه وفاؤه فقد نقصره.

وأما الكامل فأجازوا إسكان ثاني متفاعلن لكثرة المتحركات حتى صار مستفعلن ثم عاقبت
١٨ السين الفاء. ولم يكونوا ليجمعوا على الجزء الإسكان وحذف حرفين بغير معاقبة /. وحذف السين أحسن لأنها الجزء الذي أسكن. وكرهوا أن يجعلوا العلة في موضعين وهو يلي الأول، فالأول في موضع الحذف والزيادة. ألا ترى أن الحذف والزيادة يكونان في أول البيت ؟ وهو أيضاً قبيح. وقد جاء. قال زهير:

ويـقـيـك مـا وقـيَ الأكـــارم مـن

حـرب تسمـيَّـت بـه ومـن غَـــدْرْ (٥)

---

(١) في الهامش بجوار الترهات: «الأباطيل». والبيت لسراقة البارقي. راجع ديوانه تحقيق حسين نصار. لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٦٦ ص٧٨ ؛ وجمهرة اللغة ١٧٦/١ ؛ معجم شواهد العربية ص٧٤.

(٢) ربما يقصد أنه مقطوف أي مصاب بعلة القطف أي حذف السبب الخفيف الأخير وإسكان ما قبله.

(٣) المعاقبة مصطلح عروضي يعني «تجاور سببين خفيفين سلما أو أحدهما من الزحاف» ؛ أي لا يجوز مزاحفتها معاً راجع الدمنهوري. الحاشية، ص ٢٩.

(٤) يمكن أن تكون هكذا «كانت أو «صارت»، لأنها مطموسة في الأصل.

(٥) راجع ديوان زهير ط دار الكتب ١٣٦٣هـ. ص ٨٦. ومعجم شواهد العربية ص ١٨٦.

وقال امرؤ القيس:

وإذا أذيـــت بـبـلـدة ودعـتـها
ولا أقـيـم بـغـير دار مـقـام (١)

وقد جاء مفتعلن وهو قليل. قال الشاعر:

ولـقـد رأيـت الـقـرن يـبـعـجُ بـطـنـه
ثم يـقـوم ومـا بـه جـرح يـرى (٢)

وجاز إسكان عين فعلاتن لأنه صدر متفاعلن. وقد أجازوا فعلن في الذي عروضه متفاعلن وهو الأصل لأنه صدر متفاعلن، ولكن الأصل ربما طرح. كما أن قولهم لا أدر أصله لا أدري. ولا ‹أرى فعْلن› (٣) في العروض إلا جائزة مع فعَلن لأنه صدر متفاعلن. وكذلك حال متفاعلاتن ومتفاعلان في سكون الثاني والمعاقبة كحال متفاعلن، لأنه لم يكن ليكون أضعف منها وقد زيد على وتدها. وإنما / زيد على وتدها لأن هذا شعر توهّم فيه الطول 19
والثقل وعلى ذلك وضعوه. ولم نجد مفتعلن ولا مفاعلن في مجزوء الكامل. وهو جائز لأنه قد جاء في بابه.

وأما الهزج، فتعاقب في مفاعيلن الياء النون وإن كنا لم نجد الياء أسقطت في شيء من الشعر فنقيس عليه كما قسنا على مستفعلن فأسقطنا سينها وفاءها في مواضع كثيرة، وإنما وجدناها في بعض المواضع. وكان الخليل لا يجيز ذهاب ياء مفاعيلن التي للعروض ويقول: العروض تشبه الضرب والضرب لا زحاف فيه. ويقول: أكره أن تكثر مفاعلن فيه فيشبه الرجز. فكيف هذا وفي آخره جزء لا يكون مفاعلن ؟ وكيف يجيز طرح الياء في موضع ولا يجيزها في موضع، وهو لم يجد حذفها في شيء من الهزج ؟ وحذف النون أحسن من حذف الياء لأن النون تعتمد على وتد والياء تعتمد على سببه. وكان الخليل يزعم أن حذف الياء أحسن عنده من مفاعيلن في الطويل ولا أعلمه إلا كان ها هنا عنده أيضاً أحسن.

وأما الرجز ففعلتن فيه أحسن منه في البسيط والسريع، لأن الرجز يستعملونه كثيراً، وإنما وضعوه للحداء، والحداء غناؤهم وكلامهم إذا كانوا في عمل أو سوق إبل. فالحذف مما يكثر

(١) لم نستطع التأكد من النسبة.
(٢) لم نستطع معرفة صاحب البيت.
(٣) ما بين معقوفتين في الأصل وما أثبتناه هو اقتراحنا معتمداً على بعض الحروف الظاهرة وعلى السياق.

٢٠ في كلامهم أخف / عليهم. قال:

هــلاَّ سـألت طـللاً وحـمما[١]

وقال: قـد جبر الدينَ الإلهُ فجبر [٢]

فلم يقبح [٣] . وقد جاء بفعلتن كما قبح:

فحسّبوه فألفوه كما حسّبت[٤]

ومفتعلن ومفاعلن فيه حسنان. ولا أعلم مفتعلن فيه إلا أحسن لأنك ألقيت حرفاً يعتمد على وتدٍ. وحسن ذهاب الفاء من مفعولن لكثرة استعمالهم هذا الشعر كما وصفت لك. وجاز إلقاء السين والفاء. وإنما خرج في قول الخليل من الهزج وهو في موضع الياء والنون من مفاعيلن لأن السين والفاء تعتمدان على وتد ليس من جزئهما.

أما الرمل فحذف ألف فاعلاتن التي لا تعاقب أحسن. فإن ذهب نون ذلك الجزء فهو أقبح لأن اجتماع الزحافين في جزء واحد مما يثقله. وإن ذهبت ألف الجزء الذي بعده كان أقبح لأن اعتماده على حرف غير مزاحف أقوى. ونون فاعلاتن حذفها أقبح من حذف الألف التي في الجزء الذي يليها من بعدها، لأن الألف تعتمد على وتد والنون تعتمد على سبب. فإنما أجازوا
٢١ الزحاف في فاعلن وفاعلان وأصلهما فاعلاتن كما كان في المديد، لأن الرمل شعر كثير / تستعمله العرب، والمديد الذي فيه فاعلن وفاعلان لم نسمع منه شيئاً إلا قصيدة واحدة للطرماح. فما كان أكثر كان الحذف فيه أجود.

وكان الخليل يقول إنما جاز حذف ألف فاعلاتن وهي عنده موضع نون مفاعيلن من

---

(١) لم نجده في معجم شواهد العربية، ولكنا وجدنا إشارة لدى عوني عبد الرءوف في تحقيق كتاب القوافي للتنوخي إلا أنه للعجاج برواية أخرى هي:
وما صباي في سؤال الأرسم
وما سؤال طلل وحمم
من قصيدة مطلعها:
يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي
بسمسم أو عن يمين سمسم
ويقول إنه وجدها في مجموع أشعار العرب جـ٢ ص ٥٨ س ٨.
(٢) للعجاج. ديوانه ص ١٥ . ومعجم شواهد العربية جـ٢ ص ٤٦٨ .
(٣) جاءت في الهامش «يريد كما قبح مجيء فعلتن في البسيط وقد تقدم البيت في بابه».
(٤) شطر من بيت للنابغة وشطره الثاني:
تسعاً وتسعين لم تنقص ولم تزد.

الهزج لأنها صارت في الصدر فصارت عندهم أقوى. وكذلك جوّز في سين مستفعلن وفائها أن يحذفا في الرجز، وهما في موضع ياء مفاعيلن ونونها من الهزج، لأن ذلك من مستفعلن في الصدر، فصار أقوى. وإنما أجزنا حذف نون فاعلاتن، ولم يجئ في الرمل، لأنها قد وجدناها حذفت فيه النون في المديد والخفيف فقسناها عليها. وكذلك نون فاعلاتن في المجتث. فإن لم تقس الجزء بالجزء لزمك ألا تزاحف في الجزء إلا في الموضع الذي وجدته مزاحفاً.

وأما السريع فجاز حذف الفاء[1] والسين من مستفعلن فيه لأنا قد رأيناهم ألقوا السين وألقوا الفاء فشبهناه بمستفعلن الذي في الرجز وأجزنا إلقاءهما جميعاً. وزعموا أن ذلك قد جاء. ومفتعلن ومفاعلن فيه حسن، ومفتعلن أحسن لأنه يعتمد على وتد. وحذف فاء مفعولان
٢٢ ومفعولن فيه حسن لأنه صار في شعر / يرتجز به: يكثر استعماله، فيكثر حذفه. وكان الخليل
يقول لم يجز الزحاف في فاعلان لأن أصله مفعولاتْ. فقد أسكنوا تاء مفعولات وهي النون من
فاعلانْ فضعف الجزء. ولم يزاحفوا في فاعلن لأن أصله مفعولاتْ. وقد حذفوا من وتده التاء
فضعف الجزء. وهذا ادعاء لأنه لم يعلم أن أصل هذا كان مفعولاتْ. والحجة فيه أنه لم يجئ، كما لم يزاحفوا في فعولن في الخفيف لأنه لم يجئ. وكان الخليل يقول أصله مستفعلن فحذفوا السين والنون وأسكنوا خامسه. ولم يحتمل الزحاف لذلك. وما أرى ترك الزحاف في فاعلن في السريع إلا لئلا يختلط بالعروض الأخرى. وبنى فاعلان عليه فترك فيه الزحاف كما قالوا قَصْتُ وقَصَتا.

وأما المنسرح فحال مستفعلن فيه كحاله في السريع، إلا مستفعلن التي للعروض التي على ستة. فإن السين التي فيها تعاقب ألفاً لأنهما لو سقطتا وقبلهما تاء مفعولات، اجتمعت خمسة أحرف متحركة. وجوزوا ذهاب الفاء والواو من مفعولات لأنها في صدر الجزء فأشبه مستفعلن. وذهابهما قبيح. وقد قال لبيد:

فــلا تــؤول إذا يــؤول ولا

٢٣ تــدنــو إلــيــه إذا هـــو اقــتــربــا /

في قصيدة على المنسرح. ولم أسمع فيه مفاعيل[2] وفاعلات حسنة ولا أراه إلا جائزاً ؛

---

(١) في الأصل (الياء) وهو تحريف من الناسخ.

(٢) يقصد معولات بحذف الفاء.

لأنه قد سقطت الفاء مع الواو، فسقوط إحداهما أقوى[1] . وفاعلاتُ حسنة وعليها بنوا الشعر لأن الواو أقوى من الفاء . وذلك لأن الواو تعتمد على وتد والفاء تعتمد على سبب . ولزم ضربه مفتعلن لأنه شعر أجزاؤه كلها سباعية . ولمْ يجئ له ضرب في هذا الذي على ستة، إلا واحد، فألزموه الحذف لطول أجزائه وكثرة حروفه . ولم يفعلوا ذلك بالكامل لأنه قد جاءت له ضروب . فإذا استثقلوا الأطول بنوا الأقصر . وهذا لم يجئ له ضرب إلا واحد . وذهاب الفاء من مفعولانْ ومفعولن فيه صالح لأنه يرتجز به فيكثر استعماله فيجوز حذفه . وفعولانْ فيه قبيح . وقد جاء . قال الشاعر:

لما التقوا بسولافْ[2]

وأما الخفيف فذهاب ألف فاعلاتن الأولى أحسن لأنها على وتد، فإن ذهبت مع ذلك النون لأن في اجتماع زحافين في جزء واحدٍ قبحاً . وذهاب سين مستفعلن أحسن من ذهاب نون الجزء الذي قبله، لأن السين تعتمد على وتد، والنون في الجزء الذي قبله على سبب . وما أرى أصل مستفعلن فيه إلا مفاعلن . والسين زيادة كما أن الواو / في مفعولات زائدة عندي . وجازت الزيادة كما جاز النقصان . ويدلك على ذلك أن تمامها يقبح . وما أرى سقوط نون فاعلاتن وبعدها مفاعلن إلا جائزاً . وكان الخليل – زعموا– لا يجيزه . وكذلك وضعه . وقد جاء شعر جاهلي ذهبت فيه النون وبعدها مفاعلن . وقال:

ثم بالدبران دارت رحانا

ورحا الحرب بالكماة تدور[3]

وذهاب نون فاعلاتن قبيح لا يكاد يوجد . وقد جاء . أخبرني من أثق به من العرب قال مهلهل:

---

(١) المقصود من الجملة أنه يجوز مجيء مفاعيلُ بحذف الفاء من مفعولات، برغم عدم سماعه لها، لأنه قد جاز حذف الفاء والواو، فالأولى حذف أحدهما.

(٢) في لسان مادة (سلف) و«سولاف اسم بلد. قال: لما التقوا بسولاف» . وقال عبد الله بن قيس الرقيات:

تبيت وأرض السوس بيني وبينها

وسولاف رستاف حمته الأزارقة

(وهي موضع كانت به وقعة بين المهلب والأزارقة وهكذا فقد جاء بدون نسبة

(٣) لم نستطع معرفة الشاعر.

إن تـــنلني مــن بــاعث بن صُـرَيْم

نـعمةٌ تجدني[1] لذاك شـكور[2]

ولم نجد ذهاب نون مستفعلن إلافي شعر لابن الرقيات . وزعموا أنه قد كان سبق اللحن . فمن جعله في الشعر إماماً جوّز حذف نونها، ومن لم يجعله إماماً لم يجوز حذف ذلك . وقال

نتقي اللّه في الأمور وقد أفلح

مــن كــان هـمــه الاتــقــاء .[3]

لام الاتقاء مكسور وليس في همه واو بعد الهاء .

وقد يجوز أن لا يكون في هذا البيت زحاف على وجهين: أما وجه فقطع ألف الوصل وهو
٢٥ ضعيف . والوجه الثاني أن تثبت الواو لأن الحرف الذي بعدها قد تحرك /. وإنما كانت تسقط لسكونه . وإنما قبح ذهاب نون فاعلاتن ومستفعلن لأنهما يعتمدان على سبب بعدهما . ومن زعم أن السين زائدة لم يستقبح ذهاب نون فاعلاتن قبلها . وأما مفعولن فجاءت مع فاعلاتن لخفة هذا الشعر ولأن اللفظ به يشبه اللفظ بالغناء . وإنما حذف من الوتد، قال بعضهم: حذف الأول لأن أول الأوتاد يحذف للخرم، وقال بعضهم: لا بل حذف الثاني لأنه وسط فكان أقوى له . والأول يلي السبب، ويلي موضع الاعتدال، وحذف الأول أقيس .

وأما المضارع والمقتضب فكانت فيهما المراقبة[4] لأنهما شعران قلاً فقلّ الحذف فيهما . وإنما يحذفون مما يكثر في كلامهم. ولم يراقبوا في المجتث وإن كان قليلا، لأن بين سببيه وتدا، فكان أقوى . وأجزت[5] حذف نون مستفعلن في المجتث لأنه قد جاء في الخفيف . وهذا الجزء مثل ذلك لأن أجزاءه فاعلاتن مستفعلن كأجزاء ذلك .

وأما المتقارب فذهاب نون فعولن فيه أحسن لأن أجزاءه كثرت وهو شعر توهموا به الخفة، وأرادوا فيه سرعة الكلام . وأنت تجد ذلك إذا أنشدته، فكان ذهاب النون منه أحسن، إلا أن يكون
٢٦ بعدها فعَلْ أو فُلْ فيقبح إلقاؤها /، لأن الحرف الذي بعدها قد أخل به . وهو مع قبحه جائز .

---

(١) فوقها جاء «فاعلات» .

(٢) في البيت مشكلة نحوية، إذ كان الأصح نصب (شكور) كمفعول به ثانٍ لتجدني.

(٣) يفهم من النص أن البيت لابن الرقيات والنسبة صحيحة.

(٤) المراقبة مصطلح عروضى يعنى ضرورة مزاحفة أحد السببين إذا اجتمعا في واحد. راجع الدمنهورى ص ٣٠.

(٥) في الأصل كتبت على هيئة (وأحزت) بسقوط نقطة الحرف الثاني.

لم نر شيئاً امتنع من الزحاف لإخلالٍ بما بعده. وجاز في العروض فِعَلْ وفعول ساكنة اللام في قول الخليل لأن هذا الشعر حاله ما ذكرت لك. ولذلك أجازوا فَلْ في العروض، وقال: لئلا يجتمع حرفان ساكنان في الشعر. وقد أخبرني من أثق به عن الخليل أنه قال له: هل تجيز هذا؟ فقال: قلت لا. قال: قد جاء. ثم أنشدني:

فرمنـا الـقـصــاص وكـان الـتـقاصُّ
حـقـاً وعــدلاً عـلى المسلمـيـنا [1]

فلو كان هذا وضعه كما يزعمون لم يحتج به. وأجزنا فُلْ في الضرب إذا كان قبله
٢٧ حرف لين على القياس لأنه إن جاز في العروض فهو في الضرب أجوز. واللّه أعلم. تم /[2]

❖

(١) في معجم شواهد العربية، ورد ص ٣٩، منسوبا لزياد بن واصل. والمصدر القعد الفريد، ٣٩٤/٥. ولم نجده في المصدر بل وجدناه بغير نسبة في ٣٠٢/٦ من العقد الفريد، ط دار الفكر وفي اللسان (مادة قصص) جاء بعد البيت: «قال ابن سيده: قوله التقاص شاذ لأنه جمع بين الساكنين في الشعر، ولذلك رواه بعضهم: وكان القصاص. ولا نظير له إلا بيت واحد أنشده الأخفش».

(٢) في الهامش جاء: «انتهى من أول القوافي إلى آخرها». بالخط نفسه. وفي المتن جاء بعدها بخط مختلف: جمع أسماء البحور في قوله.

طويل مديد والبسيـط ووافـر وكامل أهزاج الأراجيز أرمـل
سريع سريح والخفيف مضارع ومقتضب المجتث قرب لتفضل

الفهارس

(١) فهرس الأشعار والأرجاز

(٢) فهرس الأعلام

العلم	الصفحات

(٣) فهرس المصطلحات

قائمة المراجع

أولا : الكتب

- الأخفش، أبوالحسن سعيد بن مسعدة، كتاب القوافي تحقيق عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠

- كتاب العروض، قدم له وحققه ودرس قضاياه وعلق عليه الدكتور أحمد محمد عبد الدايم عبد الله، المكتبة الفيصلية، مكة المكرمة، ١٤٠٥هـ-١٩٨٥م.

- كتاب العروض، تحقيق ودراسة سيد البحراوي، مراجعة محمود مكي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد السادس، العدد الثاني، يناير/ فبراير /مارس ١٩٨٦ .

- الأشعري، الإمام أبو الحسن على بن إسماعيل، مقالات الإسلاميين، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الحداثة بيروت، ط ٢ ، ١٩٨٥ ، ج ٢ .

- أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري لعروض الخليل، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٤

- أحمد، محمد عامر، الدوائر العروضية، رسالة ماجستير مخطوطة، دار العلوم، ١٩٧٤ .

- امرؤ القيس، الديوان، ط دار المعارف بمصر، ١٩٥٨ .

- ابن أبى سلمى، زهير، الديوان، ط دار الكتب المصرية، ١٣٦٣هـ.

- ابن خلكان، وفيات الأعيان، و إنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، د. ت.

- ابن شداد، عنترة، الديوان، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦ .

- ابن الطفيل، عامر، الديوان، دار صادر، بيروت، ١٩٦٣ .

- ابن عبد ربه الأندلسي، العقد الفريد، تحقيق محمد سعيد العريان، ط٢، مطبعة الاستقامة، القاهرة ، ١٩٥٣ .

- ابن العبد، طرفة، الديوان، ط تازان، ١٩٠٩ .

- ابن عباد، الصاحب، الإقناع في العروض والقوافي، تحقيق محمد حسن آل ياسين، المكتبة العلمية، بغداد، ١٩٦٠.

- ابن منظور، لسان العرب، طبعة بولاق.

- أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ط ٣، ١٩٦٥.

- البارقي، سراقة، الديوان، تحقيق حسين نصار، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦.

- البحراوي، سيد، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٨٦.

- قضية النبر في الشعر العربي، ملاحظات حول منهج دراستها، في «دراسات في الفن والفلسفة والفكر القومي» مهدى إلى الراحل الدكتور عبد العزيز الأهواني، مطبوعات القاهرة، القاهرة، ١٩٨٤.

- العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣.

- الإيقاع في شعر السياب، دار نوارة للنشر، القاهرة، ١٩٩٦.

- بدوي، عبد الرحمن، مذاهب الإسلاميين، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.

- بكار، يوسف حسين، بناء القصيدة العربية عند النقاد القدماء، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الأداب، جامعة القاهرة.

- بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة د.عبد الحليم النجار، دار المعارف، القاهرة، ط ٤.

- التبريزي، الخطيب، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسانى حسن عبد الله، الخانجي، مصر، ١٩٧٧.

- التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق عوني عبد الرءوف، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٧٥.

- تيزيني، الطيب، مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط، دار دمشق، سوريا ط ٥، ١٩٨١.

- الثعالبي، فقه اللغة وسر العربية، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٧٢.

– جويار، ستانسيلاس، نظرية جديدة في العروض العربي ترجمة المنجي الكعبي، مراجعة عبد الحميد الدواخلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦ .

– الحكيم، سعاد، المعجم الصوفي، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط١ ، ١٩٨١ .

– خلوصي، صفاء، فن التقطيع الشعري و القافية، مكتبة المثنى، بغداد، ط ٥ ، ١٩٧٧ .

– دمشقية، عفيف، المنطلقات التأسيسية للنحو العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط١ ، ١٩٧٨ .

– الدمنهوري، السيد محمد، الحاشية الكبرى على الكافي في علمي العروض والقوافي، مكتبة السيد عبد الواحد الطوبي بمصر، ١٣٢٢هـ.

– سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧ ، ج٢ .

– ضيف، شوقي، المدارس النحوية، دار المعارف، القاهرة، ط٤ ، ١٩٧٩ .

– الطرابلسي، أمجد، نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب، دار قرطبة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦ .

– العلمي محمد، العروض العربي : دراسة في التأسيس والاستدراك، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٣ .

–عياد، شكرى، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط ١ ، ١٩٦٨ .

– القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦ .

– الكتاني، محمد، جدل العقل والنقل في مناهج التفكير الإسلامي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٩٢ .

– محمود، زكي نجيب، المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري دار الشروق، القاهرة، ط٣، ١٩٨١ .

– مروة، حسين، النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية، دار الفارابي، بيروت، ط٤ ، ١٩٨١ ، ج١ .

– هارون، عبد السلام، معجم شواهد العربية، الخانجي، مصر، ١٩٧٢ .

ثانيا: المقالات

- أبو علي محمد، خواطر عن العرب، مجلة الفكر العربي بيروت، ع ٢٦، مارس ١٩٨٢.

- عبد الرحمن، مجاهد، الدلالة الصوتية و الدلالة الصرفية عند ابن جني، مجلة الفكر العربي، بيروت، ع٦٦، مارس ١٩٨٢.

المحتويات

مطابع انترناشيونال برس ت : ٢٤٧٤٢٥٩